分类号 J70

密 级 公开

学 号 141185



硕士学位论文

（学术型）

题目 敦煌莫高窟乐舞壁画在跨文化中的流变

作者 何雅丽

指导教师 刘丽兰 副教授

一级学科名称 音乐与舞蹈学

二级学科名称 音乐学

提交日期 二〇一八年五月

学位论文原创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我在导师的指导下进行研究工作所取得的研究成果。尽我所知，除文中已经注明引用的内容和致谢的地方外，本论文不包含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，也不包含本人或他人已申请学位或其他用途使用过的成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确说明并表示谢意。

本学位论文若有不实或侵犯他人权利的，本人愿意承担一切相关的法律责任。

作者签名：何雅丽　　　　日期：2018 年 5 月 30 日

学位论文知识产权及使用授权声明书

本人在导师指导下所完成的学位论文及相关成果，知识产权归属陕西师范大学。本人完全了解陕西师范大学有关保存、使用学位论文的规定，允许本论文被查阅和借阅，学校有权保留学位论文并向国家有关部门或机构送交论文的纸质版和电子版，有权将本论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用任何复制手段保存和汇编本论文。本人保证毕业离校后，发表本论文或使用本论文成果时署名单位仍为陕西师范大学。

保密论文解密后适用本声明。

作者签名：何雅丽　　　　日期：2018 年 5 月 30 日

摘 要

2015年3月28日，国家发改委、外交部、商务部联合发布《推动共建丝绸之路经济带和21世纪海上丝绸之路的愿景与行动》简称：一带一路。丝绸之路经济带东起西安，跨越中亚，西到欧洲的商业贸易路线，现代丝绸之路有三条交通路线，最初古丝绸之路是运输古代丝绸、瓷器而得名，后来成为东西方经济、政治、文化、交流的主要交通路线。敦煌位于丝绸之路东侧，地处于咽喉要道，各国之间繁荣的商业贸易交流，多元文化在敦煌聚焦，因此从古至今敦煌都是各种文化相互交往得重镇之地，是古代通往中原唯一要道，也因文化多元而辉煌。季羡林先生曾经说过："世界上历史悠久、地域广阔、自成体系、影响深远的文化体系只有四个：中国、印度、希腊、伊斯兰，而这四个文化体系汇流地只有一个，这就是中国敦煌和新疆地区，"这说明了敦煌文化具有民族性、宗教性、多元性，从中可以看出中国传统文化博大包容的精神内涵。

敦煌、敦煌文化、敦煌石窟、敦煌莫高窟、敦煌莫高窟中乐舞都是历史佐证。笔者主要是通过论述敦煌莫高窟中壁画乐舞部分，以莫高窟乐舞作为线索，探析敦煌历史文化脉络，从石窟乐舞壁画中分析背后的历史与文化往来、交互、融合。同时运用跨文化和跨文化互动的概念探析莫高窟乐舞壁画背后动态往来、传承、流变，采用部分举例的方式，说明敦煌莫高窟乐舞壁画在跨文化中的流变。

文章分为四个部分。第一部分为引言，阐述选题理由、意义对相关文献分析研究和对研究方法、创新点与难点进行描述。第二部分介绍文化、跨文化、跨文化互动概念。首先跨文化互动是由本利特为代表的史学研究，其概念主要是建立在文化与跨文化基础之上，以力求打破"欧洲中心论"为主旨，在全球化趋势下，所产生一种新型全球化史学理论，而笔者论文正是运用跨文化与跨文化互动的史学理论来支撑整篇论文。其次介绍敦煌地区地理、历史、文化。敦煌伟大成就脱离不开独特地理位置，由于地处多种文化边缘，又是沟通东、西文化的桥梁，称为沙漠中的绿洲，以地理位置作为基础，固然起到一定的作用，正是由于地理位置处于国与国的界限边缘，所以政权变更快，战乱不断，所以往来得人为了祈祷安宁，莫高窟作为相传中佛国圣地，广为人知所以才有敦煌莫高窟后续发展。东晋三六六年开始直到元代壁画的落寞，文章主要是对这个时期进行描述。第三部分是文章核心篇章，介绍敦煌石窟壁画种类、特点与石窟乐舞中经典之作，用石窟乐舞作为例证，剖析乐舞背后历史和文化，主要论述敦煌乐舞壁画曾受到希腊、

印度、伊斯兰与中原的文化影响。第四部分主要论述在二十一世纪，在全球化趋势下透过敦煌壁画乐舞中文化的融合反思当下文化观，敦煌文化包容性给我们这个时代提供一个优秀范例，告诉我们在对待不同文化时应该持有的态度，是一种谦卑、包容、开放态度。自古以来就有文化互动，当你在面对不同文化时，你所持有的文化观、以及对待异质文化的态度，在当下这个时代尤为重要，除此之外，敦煌历史与文化的流变至今文化的保护与传承也不容忽视，莫高窟的现代数字化建设，为保护敦煌遗产起到举足轻重的作用。

关键词： 敦煌莫高窟，乐舞，壁画，跨文化，流变

Abstract

In March 28, 2015, the national development and Reform Commission, the Ministry of foreign affairs, the Ministry of Commerce jointly issued "to promote the construction of Silk Road Economic Belt and twenty-first Century Maritime Silk Road vision and action" referred to as: Belt and Road Initiative. Silk Road Economic Belt east of Xi'an, across Central Asia, West to Europe commercial trade routes, the silk road has three modern transport routes, the first ancient Silk Road transport is the ancient silk and porcelain and its name, later became the main route of East West Economic, political and cultural exchange. Dunhuang is located in the east of the Silk Road, is located in the throat, the prosperity of the commercial trade exchanges between countries, cultural diversity in Dunhuang focus, so since ancient times Dunhuang is a variety of cultural interaction to the ancient city, is the only road leading to the Central Plains, but also because of cultural pluralism and brilliant. Mr. Ji Xianlin once said: "the world has a long history, vast, self-contained, deep culture system influence only four: Chinese, India, Greece, Islam, and the convergence of these four cultural system to only one, that is China Dunhuang and Xinjiang area," which explains the culture of Dunhuang nationality and religion, diversity, age and interaction, can be seen from the China traditional culture broad and inclusive spirit connotation.

Dunhuang, Dunhuang culture, Dunhuang grottoes, the Mogao Grottoes of Dunhuang, and the music and dance of the Mogao Grottoes in Dunhuang are all historical evidence. The author is mainly talking about the mural and music part of Mogao Grottoes in Dunhuang, taking Mogao Grottoes music and dance as a clue, analyzing the historical and cultural context of Dunhuang, analyzing the historical and cultural interaction, interaction and integration from the grotto music and frescoes. At the same time, we use cross-cultural and cross cultural interaction concept to explore the dynamic interaction, inheritance and evolution of Mogao Grottoes music and frescoes. We use some examples to illustrate the evolution of Dunhuang Mogao Grottoes music and frescoes in cross culture.

The article is divided into four parts. The first part is the introduction, which describes the reasons and significance of the topic, and describes the related literature

analysis and research methods, innovation points and difficulties. The second part introduces the concept of cultural, cross-cultural and intercultural interaction. The first cross cultural interaction is represented by Benlite history research, its concept is mainly based on cultural and cross cultural foundation, in order to break the "European Central Theory" as the theme, in the trend of globalization, produced a new global historiography theory, and the writer of this thesis is the use of cross culture and cross cultural interaction to support the theory of historiography. Secondly, it introduces the geography, history and culture of Dunhuang. Dunhuang great achievement without the unique geographical position, due to the variety of culture and the edge is a bridge between the East and west culture, known as the oasis in the desert, with the geographical location as a basis, although to a certain extent, it is because of the geographical position in the country and the boundary edge, so the change of power soon, the war continued, with people to pray for peace, as in the legend of Mogao Grottoes Buddhist holy, so it has known the subsequent development of Mogao Grottoes in Dunhuang. The history and culture of Mogao Grottoes frescoes in Dunhuang basically started from 366 years in the Eastern Jin Dynasty until the lonely frescoes in Yuan Dynasty. The third part is the core chapter, introduces the types and characteristics of Dunhuang caves and grottoes in classic music and dance, with grotto music and dance as an example, the analysis of music and dance behind the history and culture, mainly discusses the Dunhuang frescos has been the impact of Greece, India, Islamic and central plains. The fourth part mainly discusses in twenty-first Century, in the trend of globalization through the Dunhuang music and dance culture fusion reflect on the contemporary culture, Dunhuang culture inclusive give us provide a good example of this era, we should hold on to tell a different culture attitude, is a kind of humility, tolerance and openness. There is an ancient cultural interaction, when you are in the face of different culture, you hold the concept of culture, and treat the cultural attitude, is particularly important in the present era, in addition, the rheological history and culture of Dunhuang has the protection and inheritance of culture can not be ignored, the modern digital construction of Mogao Grottoes, an important the role for the protection of Dunhuang heritage.

Key words: Dunhuang Mogao Grottoes, music and dance, mural, rheology

目 录

第 1 章 引言

1.1 论文选题的理由或意义

选择“敦煌莫高窟乐舞壁画在跨文化中的流变研究”这个论题时，是出于三方面考虑，首先我是一名在西北就读的舞蹈硕士研究生，位于西北大地求学，与这片黄土结下缘分，作为一名出生在南方的学生，并且从小身受湖湘文化熏陶，由于离家求学来北方已有八年之久，早已将其视为第二故乡，既然来到西北地区，在读硕士期间得知古人常说的一方水土养育一方人的人生哲理观，想对文化的来龙去脉一探究竟，此为选择理由之其一。其次在研究生研习阶段，受到许多教授指导，知识得到扩充，让我有所启发，对自己语言表述功底有所提高，还掌握严谨的学术态度，但是学术视阈就被渐渐打开，在导师学术引导，与论文指导的字句间收获颇多，所以选择跨学科研究模式也是想扩大自己的知识储备，这是选择该命题其二缘由。最后在学习过程中发现知识犹如浩瀚大海，我所学为之冰山一角，面对知识“海洋”唯有多学，由于知识储备较少，在过去三年中培养了自己学习求知兴趣，我们应该学习的知识还很多，需要不断加强自己的学术理论。

选择“跨文化”，一、是因为跨文化在当今学术研究中是一热门词汇，很符合当下时代研究热潮，二、同样也受到“跨文化”热的感召与启迪。而跨文化只是作为研究敦煌莫高窟乐舞壁画的一个背景去论述，在网络时代地催生与全球化形式下，经济发展已经超越文化发展，可是文化没有跟上经济脚步，仍然处于落后状态，也就是说文化与经济发展不对等。当下文化多元性，当文化在交汇中学者们为其找出一条新道路，也就是跨文化在互动过程中的核心观，消除“欧洲中心主义”，消除“他者”观念。在 20 世纪中，跨文化互动摆脱了欧洲中心主义在国家之间、种族之间、文化之间交往互动中，跨越民族、跨越国家走出藩篱，从“人类生存圈”的大环境；从高起点俯瞰地球村，在当代全球化背景中、在各民族相互交往、融合中论述敦煌莫高窟乐舞壁画，以一种“以小见大”的形式来论述这个命题，《韩非子·喻老》：“千丈之堤以蝼蚁之穴溃”，虽然敦煌乐舞中一幅壁画、或者壁画中一个舞姿，相对跨文化互动这样一个概念来说，一个舞姿、一个乐器、不足以体现出任何！但是地球作为我们母亲，大地把世间万物联系在了一起，小到从舞姿溯源，大到“文化观”我们需要进行新文化塑造。

选择“敦煌乐舞研究”也是得益于在2015年3月28日，“国家发改委、外交部、商务部联合发布《推动共建丝绸之路经济带和21世纪海上丝绸之路的愿景与行动》简称：一带一路”。[①]丝绸之路经济带东起古长安，越过中亚，向西到大秦的商易路线，最初的古丝绸之路因运输古代丝绸、瓷器而得名，并成为沟通东西方经济、政治、文化交流主要交通要道。丝绸之路的东面是敦煌，地理位置犹如咽喉要道，商业贸易交流十分频繁，正如季先生所说敦煌文化汇聚了多种文化因子，在古时候敦煌就已经是多种文化相互来往交流，同时也是古时通往中原的交通要道，可见敦煌地理位置在当时也是十分重要，作为交流文化互动的重镇地，从古代起，也为文化多元而辉煌，季羡林先生曾经说过：“世界上历史悠久、地域广阔、自成体系、影响深渊的文化体系只有四个：中国、印度、希腊、伊斯兰。而这四个文化体系汇流的地方只有一个，这就是中国的敦煌和新疆地区，”[②]说明敦煌文化具有丰富性、宗教性、多元性、地方性和包容性、敦煌壁画里的舞姿形态也囊括其中，敦煌、敦煌石窟、敦煌石窟乐舞都是历史的佐证，无不洞悉出中国传统文化博大包容精神内涵，敦煌文化发展至今，也离不开敦煌学者勤劳付出，所创建敦煌数字化，为保护敦煌莫高窟做出巨大的贡献，有效延长莫高窟的寿命。

1.1.1 理论意义

在图书馆中研究敦煌专注有很多，敦煌学者分布在世界各地，她吸收多种文化，其中包含希腊文化、伊斯兰文化、印度文化与中国文化，是汉文化广阔的情怀才使敦煌莫高窟有所成就，家喻户晓，从而使敦煌学研究领域逐渐拓宽，走上了国际化道路，在前敦煌学者研究下，敦煌研究已经具备一套完整研究方法-----敦煌学，敦煌学涉猎范围很广泛，主要包括两方面，一方面是壁画研究、一方面是文献古籍研究，其次包括经济、政治、文化、地理、历史，但论述敦煌乐舞篇章较少，每本研究敦煌石窟学者在论著里只是零星描述，而研究敦煌乐舞专著相对来也说不多，学者基本上是从敦煌石窟壁画上进行元素提取进行采样、分析、描述，其形式比较单一。其中有以甘肃歌舞团为例，所创作的大型舞剧《丝路花雨》来进行论述等，而我的选题是把敦煌莫高窟乐舞壁画放在跨文化中去研究，敦煌莫高窟乐舞壁画作为跨文化互动佐证，各种文化在这里汇集，解开不同文化间束缚，消除他者文化观念，建构一个新文化观，从敦煌莫高窟乐舞壁画中来探析壁画乐舞流变，为以后学者提供可以参考的文本价值。

① 彭晓云.金融引领“一带一路”[J].清华金融评论,2015.9
② 吴蕴慧.敦煌社会经济文献及其档案价值研究[J].档案，2013.3

1.1.2 现实意义

研究敦煌莫高窟学者很多，而研究乐舞学者相对较少，相应专著也不多，从跨文化视角研究敦煌莫高窟乐舞壁画学者没有，在经济全球化趋势下，相对于经济文化有所滞后，在被西方殖民后，“欧洲中心论越加突出，在生活上老百姓都普遍认为任何东西带“洋”字物件就是好的”，从中可以看出我国文化话语权逐渐下降。被殖民后我们作为西方他者，但凡东方的、边缘的文化都将受到到排斥，都已贴上落后标签。萨义得作为后殖民主义具有代表性学者，根据他出生经历，我认为他最具有话语权，反对“欧洲中心主义”，论述观点事实表明一切只是殖民者的游戏，而跨文化互动推翻殖民者话语霸权强调的是文化平等、文化共存，以一种新文化观倡导大家，用一颗包容心，去看待不同文化，从费孝通先生十六字箴言中道出了其中奥妙：“各美其美，美人之美，美美与共，天下大同”①，这也是中国文化精神内核。而我的论文聚焦了季羡林先生所说的四种异质文化，说明敦煌莫高窟乐舞壁画在跨文化中的流变，以消除他者，以“生命存在”方式看待不同文化、不同民族，消除等级化、地域化、种族化、用一种包容心态接受他者，消除自我为中心的观念。以敦煌莫高窟乐舞壁画为例，探析跨文化中乐舞时代变迁，“跨文化”、“跨文化互动”与中华文化“天下大同”有异曲同工之处。

综上所诉，论文《敦煌莫高窟乐舞壁画在跨文化中的流变》，通过敦煌乐舞溯源分析，从敦煌莫高窟乐舞壁画形成的文化元素、形态、基因，来解读过去文化变异，从跨文化视角来分析众多旧文化在时间流逝中变化缘由，我们需要用开放的文化观来看待当下文化，做到知其然，知其所以然。敦煌莫高窟乐舞壁画作为多元文化融合典范，其中蕴含中华传统文化观，具有包容性。

1.2 国内外文献分析

国内有关于跨文化互动中敦煌乐舞研究没有，但是跨文化却在不同学科中有加以运用，主要运用在传播学、人类学、跨文化交际学、历史学，最初跨文化研究早期方法似乎有两种范式，“一，讨论不同文化中同类现象，二，研究文化之间相互影响、交流、互动，前一种是研究文化之间差异性、统一性，运用对比手法进行分析，后一种研究方式与全球史相通”。②研究敦煌乐舞大部分都是对敦煌莫高窟乐舞壁画中乐舞形象历史背景加以描述，形成论文集，还有是将壁画再现

① 卫灵.建构美美与共的周边外交[J].山西高等学校社会科学学报，2014.4
② 何平.跨文化研究的理论与方法[J].史学理论研究，2014. 4

还原为人物动态，以甘肃歌舞团首创舞剧《丝路花雨》为例，舞剧里每个动作造型都是壁画中乐舞人舞姿原型，经过编创者提炼，衍生出动态敦煌乐舞，让敦煌舞姿得到一种再现。在这里需要进去一种区分：敦煌乐舞、敦煌舞、敦煌石窟乐舞、敦煌舞派，四者是有区别，存在一种包含于被包含关系，在这四个概念中研究敦煌舞派作为中国古典舞中一派研究相聚较多，王克芬、柴剑虹著《绿洲上的乐舞》敦煌石窟乐舞是笔者目前收集资料中最主要论著。《绿洲上的乐舞》对新疆和敦煌周边石窟壁画乐舞，进行全面分析 、细致描述，其中敦煌莫高窟和榆林窟也在收录范围内，具有较高参考价值与借鉴意义。

1.2.1 国内研究现状

跨文化互动研究：有关“跨文化”文献期刊二十三篇。其中何平《跨文化研究的理论和方法》、《全球化时代文化研究若干新概念简析》、《欧洲和阿拉伯的交通》、周宪《跨文化研究：方法论与观念》、张旭鹏《概念史与历史比较》、戴晓东《解读跨文化的四种视角》都具有一定参考价值，在何平教授三篇期刊论文中简单论述跨文化的概念与国内外学术历史，介绍了“文化杂交”和“杂交文化”概念内涵，其中跨文化在舞蹈学科中运用有十三篇，分别以许锐《从“跨艺·舞动无界”看中国舞蹈创作的后现代文化时差与文化时态》这片文章是跨文化中具有代表性的文章，在阅读期刊时发现有些期刊对“跨文化”名词的理解有些差强人意，还有其三篇是表述跨文化在传播学、人类学、戏剧中的运用。史学硕士论文张博《跨文化互动与全球史研究》了解跨文化互动、后现代、后殖民、、全球史之间有不可分割的关系，翻阅他论文参考文献，按图索骥收集资料。还有文学博士论文孙淑女《范式视阈下的跨文化适应理论》等给笔者学术论文提供参考。

敦煌莫高窟乐舞壁画研究：敦煌乐舞研究是韩兰魁《敦煌乐舞研究文集》，其次还有王克芬、柴剑虹著《绿洲上的乐舞》主要囊括新疆、敦煌地区最具影响的石窟壁画，相关文献还有候湘华、孙玉龙《敦煌花雨》，主要介绍丝绸之路与敦煌的关系、石窟建造、和敦煌石窟两窟。宁可、郝春文《敦煌的历史与文化》描述敦煌地区历史与敦煌石窟破坏，吴芳思《丝绸之路 2000 年》以探险家为主线，描述不同时期的探险家在丝绸之路上遇到千奇百况，黄建华《丝路上的文明古国》从五个部分，描述丝绸之路、史籍记述中西域古国、丝绸之路上考古发现、湮没丝路古城、丝路与石窟艺术、是作为敦煌石窟乐舞研究背景的重要文献资料；汤一介《佛教与中国文化》为敦煌石窟研究作为扩充材料。

1.2.2 国外研究现状

有关“跨文化互动”的国外研究文集以（美）本特利《新全球史：文明的传承与交流》；麦克尼尔《西方的兴起：人类共同体史》、《世界史》、《欧洲历史的塑造》；汤因比《历史研究》、《人类与大地的母亲》；斯宾格勒《西方的没落》：为主要参考文献，以本利特的《新全球史：文明的传承与交流》为重点参考书目，力求做到全球中每种不同文化的描写，从宏观的、俯瞰的视角撰写论著，把全球历史分为了七个阶段去论述，而在麦克尼尔《西方的兴起：人类共同体史》主要论述在中东、中国、印度、欧洲文明、以不同文明、不同时期、不同部落诞生后的演变，但是主要描述了众多文明之间的互动，以描述了世界史上的重要事件为主；“以亚欧大陆为生存圈，纵览了在这个生存圈各个文明交融、传承、兴衰与演变”。相关文集有萨伊德《东方学》；(俄）B.N 库济辛《希腊文化》等众参考文献。国外的敦煌研究由于笔者的语言水平有限。

1.3 研究方法、创新点与难点

研究的方法有很多文献综述、历史研究、调查研究、比较研究、谈话研究、问卷调查法、个案研究法这些方法都可以运用论文的撰写过程中，但是每种研究方法都具有针对性，像文献综述基本上是每个专业都需要用到的，堪称“学术基本功”，在掌握基本的理论基础后，结合当下社会的发展，加上所学专业的学术热点、前言，综合做出选题、确定最为合适的研究方法，创造性的完成一篇合格的硕士论文，所以说创新是建立在一定的本学科知识储备的基础上，创新是论文在编撰之前需要在文章研究的过程中打破难点，创造出新的观点与价值。

1.3.1 研究方法

论文以敦煌莫高窟、乐舞壁画、跨文化、跨文化互动这四个概念进行论述，以乐舞壁画与跨文化这两部分为主进行硕士论文编撰，在论文撰写过程中我选用文献分析法与比较分析法：所用方法比较符合论文选题，史学研究需要掌握一手资料，立足文本依据，参照各个数据库、并收集与论题相关资料，从论文集、专著、硕博论文、期刊、多方面搜集文献进行考察、斟酌、筛选，选择对论文有较高参考价值的文献进行多次阅读、分析、研究、归类、取舍选用最为合适的角度，对论文进行描述，让资料具有可靠性、准确性与权威性。

1.3.2 创新点

研究敦煌莫高窟乐舞壁画论文不多，大部分就是以研究《丝路花雨》为例来研究敦煌舞，笔者论文以四种异质文化为例，从敦煌莫高窟乐舞壁画舞姿溯源融合来分析重建当代文化共享，从跨文化视角通过全球史的学习与研究，对“文化共享”建构、“欧洲中心主义”消除，别国之间、种族之间磨合与对立，从新史学角度对敦煌莫高窟乐舞壁画的研究，上升到消除不同国家文化间摩擦，走出国与国之间的隔阂，越过藩篱，其实敦煌莫高窟乐舞壁画做出很好的典范，从简单乐舞研究上升史学的研究高度。从跨文化视角对敦煌莫高窟乐舞壁画进行研究，期望有利于对当下文化进行客观看待，从鸦片战争开始，中国就从半殖民封建社会逐渐沦为西方殖民之下，从中国的国情来看，正属于被殖民的国家，直到二十世纪七十年代后殖民主义诞生，从西方经济文化观念入侵全盘西化，对被殖民国家所造成的当下文化变异，我们需要警醒，同时我们需要正确对待传统文化，面对“我者”要有文化自觉，面对“他者”需要客观看待，虽然文化多元必然会带来冲突，而跨文化视角就是消除他者，让人类共同创建一种文化“美食盛宴”。

1.3.3 研究难点

由于本人的选题有关于新史学研究，跨文化互动作为研究的大背景，所以作为一名舞蹈专业研究生来说可能在很多的史料地方收集不够完善，跨文化互动学术视阈较为广阔，跨文化互动包含（全球史、后现代主义、后殖民主义、等多种文化）其中全球史就包含很多文化史，有些问题可能会理解不到位，广阔的视阈让笔者无从下手，从而导致论文质量下降，但是本着从权威入手，加大阅读量，从多方面进行选取文献观点来佐证，阐述自己想表达的思想。其次研究敦煌乐舞资料不多，专注较少，期刊文献较多，相信把阅读量扩充到质，一定可以完成一篇首先是自己能认可的硕士毕业论文。

选择这个命题，自己也是综合很多因素，作者本人地处于丝绸之路东端长安，在这片土地上生活了三年，对丝路文化喜爱，加上校园丝路文化熏陶，对丝路文化有特别情感结合本专业，让我选择丝路上敦煌壁画里乐舞作为研究对象，对壁画背后历史文化进行剖析，主要是想研究在历史文化交往过程中，文化互动性，强调文化地动态。多种文化交往、互动这也是文章在撰写过程中的难点。透过敦煌壁画背景文化，反观当下现实社会中人们对待文化的态度。在二十一世纪全球化过程中，我们应该如何创建我们的文化观，如何创建符合全人类的文化观。

第 2 章 跨文化中敦煌莫高窟自然人文生态

2.1 “跨文化”概述

有“沙漠绿洲”之称的敦煌，位于中国西北部，在很长一段时间中都是西方进行商贸交流，进出口物资的交通要道。从上古时代，这里就有人类在此活动，有人类活动就会有文化产生，从文化人类学发展进程来看，跨文化是在满足人类某种生存需求中产生的，具有目的性、延展性、探究性，都是在相互交流，相互融合中产生、演变和发展。敦煌在这片绿洲上经历过世世代代更替，我们今天所看到的敦煌石窟绚丽多彩、纷繁多样，莫高窟壁画中乐舞造型极具丰富，正是由于敦煌经历过极具纷杂的历史变迁，外来文化融合，才会有惊世的文化沉淀。一种新文化形成，总是在原有文化基础上叠加新的、融合外来的、剔除旧的文化，在考察文化溯源时，使它复杂性、多样性、互动性中相互吸收，相互借鉴，相互融合。每个不同文化就像每条支流，最后汇集在敦煌石窟中，而“跨文化”主要包含“文化”、“跨”、“互动”三个概念，在敦煌石窟中乐舞是如何进行文化的跨越及其互动，首先需要对概念、文字本质进行探索。

2.1.1 文化的概念

“文化”概念很大，包含“跨文化”和“跨文化互动”，在“跨文化互动”概念中对“文化”词的理解是核心，然而“跨”和“互动”是一个动词，应当把“跨”和“互动”放在漫长历史中来考察。那首先来解读“文化”一词，英文叫“Culture”词义源于拉丁文“Colere”，本义为耕作、植物培育，这是古罗马人理解，他们对文化概念赋予更多生物性或者物质意义，但是古希腊对文化理解更偏重科学、知识、教育、哲学，具有思辨意义。在公元前 1 世纪，罗马演说家西塞罗继承和发展了希腊文化概念中精神方面，“把“文化”引入精神领域，有化育人类心灵、智慧、情操、风尚的意思”[①]。它是由一位日本学者根据古代汉语文治教化中“文化”一词作译，后由留日的中国学生引入中国。但是当下关于文化定义多样，最开始对文化进行定义是在公元 1952 年，由美国学者 A.L 克罗伯和 K.克拉克洪合著《文化：关于概念和定义的探讨》在这本书中描述了 1871 年至 1951

①傅于川.关于文化概念的哲学反思[J].毕节学院学报，2009.1

年 160 种文化定义，由于“文化”一词在多个学科中都加以运用，所以在学术界对“文化”的界定各有其说。

一、国内外“文化”概念及历史演变

（一）、国外不同时期“文化”的含义

<table>
<tr><td rowspan="2">欧洲古典时代</td><td colspan="2">古罗马：耕作与植物栽培</td></tr>
<tr><td colspan="2">古希腊：科学、知识、哲学、教育</td></tr>
<tr><td>欧洲中世纪</td><td colspan="2">只有神学或带有神学性质的哲学</td></tr>
<tr><td>17 世纪</td><td colspan="2">“文化从神学中解放出来具有独立的意义，文化是社会人的活动所创造的东西，有赖于人和社会生活而存在东西的总和”①</td></tr>
<tr><td rowspan="2">18 世纪启蒙时代</td><td rowspan="2">从神学中解放出来继续探讨文化的含义，观点各不相同</td><td>“伏尔泰、孔多塞为代表的学术派把文化视为不断向前发展，使人得到完善的社会生活物质要素和精神要素的统一”②</td></tr>
<tr><td>德国哲学家理解偏重精神方面</td></tr>
<tr><td rowspan="2">19 世纪下半叶</td><td rowspan="2">文化概念成为人类学、民族学、社会学等新型学科讨论的热门课题</td><td>泰勒：“文化和文明包括知识、道德、信仰、艺术、法律、习俗以及社会成员的个人而获得的其他社会能力、习惯在内的一种综合体。”③</td></tr>
<tr><td>马林诺夫斯基：“文化是对那一群传统的器物、货品、思想、习惯及价值而言的，这个概念实际包容着及调节着一切社会科学。”④（英国功能学派创始人）</td></tr>
<tr><td>20 世纪中叶以后</td><td colspan="2">符号文化学在西方兴起。“文化是包括各种外显和内隐的行为模式，它通过符号的运用使人们习得及传授，并构成人类群体的显著成就，包括体现于人工制品中的成就；文化的基本核心包括由历史衍生及选择而成的传统观念，尤其是价值观念；文化体系虽可被认为是人类活动之产物，但也可被认为是限制人类做出进一步活动的因素”⑤。</td></tr>
<tr><td>20 世纪 50 年代</td><td colspan="2">“苏联流行的文化定义是“文化人类在社会历史实践过程中所创造的物质财富和精神财富的总和。”⑥</td></tr>
<tr><td>20 世纪 60 年代</td><td colspan="2">《苏联大百科全书》文化是社会和人在历史上一定的发展水平，它表现为人们进行生活与活动的种种类型和形式，以及人们所创造的物质精神财富。</td></tr>
</table>

（二）、国内“文化”定义

① 邓永芳.文化现代性引论[J].中共中央党校，2007
② 罗超.文化视野与中国文化研究[J].殷都学刊，2006.3
③ 彭勇庆.文化：作为信息系统的定义[J].吉首大学，2007.3
④ 同上
⑤ 刘世锋,郝云峰.历史文化与教育教学新论[M].三秦出版社，2006.1
⑥ 傅于川.关于文化概念的哲学反思[J].毕节学院学报，2009.

1、在中国近代以来，伴随着西方文化的入侵，国内许多学者，开始对文化进行探讨。

梁启超	文化者，人类心能所开释出来有价值的共业也
蔡元培	文化是人类发展的状况
梁漱溟	文化是生活的样法
陈独秀	文化是文学、美术、科学、音乐、哲学
贺麟	文化是经过人类陶铸过的自然
胡适	文化是一种文明所形成的生活方式

2、从近十年学者对文化的定义来看，大多都有属于自己不同的看法和选择，从中大致可以分为 1：广义文化说，2、狭义文化说。广义文化：从我国文化的界定溯源来看，受英国功能学派的影响较大，从 1977 年出版的《辞海》到 1987 年出版的《中国文化词典》都将文化界定为："人类社会历史实践中所创造的物质财富和精神财富的总和。这种广义文化说是苏联在 50 年代流行的广义文化的翻版"。但是到后来学者们发现这个界定不够全面，认为其定义是从人的活动看待文化，忽视了现实结果的手段，即人的活动方式，所以又加以定义为"文化乃是人类在实践中所建构的各种方式和成果的总和，"[①]把活动方式纳入了文化范围，在文化与活动之间揭示出主客体的辩证统一与生生不息的文化流变。狭义文化：指限定在精神现象与精神活动方面的文化定义，称为狭义文化。在定义文化时，学者们会认为广义的文化定义几乎包含社会生活的方方面面，让我们难以进行文化与社会、文化与历史的区分，在广义文化的对比下狭义的文化定义更具有独特性。精神领域的文化界定比较流行的有"（文化）特指精神财富，如文学、艺术、教育、科学等"[②]而这种定义追其溯源得归咎于受泰勒的文化定义的影响。

二、文化的本质与特征

在学术界文化的本质与特征，由于文化的复杂性、多样性，是相互联系却又对立的关系，文化特征指的是一般文化非本质特征，所以文化"本质"与"特征"的区别在学术界上难以达到共识，有时可能会含糊不清，难分界限。

（一）、文化本质包含三种说法："传播"说、"人话"说、"文者，饰也"。从词面意思来看，可以解释为文化是传播，文化是人类主观思维创造，文化是一种装饰品。"传播说"从 20 世纪开始欧洲的文化传播论上就十分重视文化传播在文化发展史上的作用，也有学者试图用传播的视角考察文化的本质。"而传播学英译为"communication"其意为"传播开来"同时还有交流、交往、流传的意思，

①张立文.传统学导论[J].上海社会科学院学术季刊，1989.1
②现代汉语词典[M].商务印书馆，1978 年版

从词义出发，传播就是文化的本质，没有传播，就没有文化，传播就是文化的实现”[①]。“人话”说主要是人通过主观思维改造自然，表达了人对自然的能动性原则和受对象同人的本质的联系，具体的说就是人通过主观意识对客观对象加以改造从而达到符合主观意识需求。“文饰”一词，主要是从外来词“communication”的英译“文化”溯源的追根之下，在对比中寻找到中国的“文化”溯源，从中国文化传统观来看，古汉语中“文”包括天文和人文，天文指的是一切自然现象，人文指人的一切文化活动及产品，人文之“文”与今天的文化最为接近。

（二）、文化特征具有阶级性和共同性、民族性和时代性、继承性和融合性。在文化的阶级性中，不同的阶级会有不同的文化，统治阶级文化一直都是出于主导地位被称为正统文化。群众阶级也都有各自文化，每个阶级的文化不能等同起来，尽管不同阶级文化不能等同，但是我们具有相同的属性，在这相同的属性中我们又具有“普遍性、人类性、超越性”。在不同的时代，不同的民族中，文化永远都是人类活动，由于人的属性相同，就会决定人类活动所产生的文化会具有普同性，比如社会中的一些文化现象，如图腾崇拜、宗教祭祀、生殖崇拜、语言文字和思想表达，抛开一切因素，这是人类所共有文化基因，具有世界性和普遍性。从文化纵向来看，随着时间的推移，人类总是继承前人经验和知识，在基础上继承并加以运用，形成新的文化，在文化融合过程中，异质文化在交流交往中会出现，“抗拒、同化、涵化”等不同情况，抗拒是对外来文化进行抵触、排斥，同化是较高文化对较低文化进行的一种文化入侵，较高文化具有主动权，涵化是居于平等的两种文化相互对等融合，接受与交流，是一种健康正常发展状态。

2.1.2 跨文化的概念

从人类的诞生开始，跨文化在人类历史进程占有很重要的因素。通过文化交往，不同文化经过碰撞、借鉴、融合、发展，伴随着每一个生存圈的需要，每个时代文化形成，都是不同时代以“精英”为主导对文化进行建构所形成新的文化观。在21世纪，科技水平提高，生产力发展速度快，社会的政治、经济、道德品质、价值观念在潜移默化的发生改变。政治与经济无论在任何时代，对于社会的发展都是呈现相辅相成，互帮互助关系之下，推动社会的进程。从当下看，对外开放的深度、广度逐年递增，大到我国与国际间的战略部署，例如“一带一路”建设，形成了我国对外开放新格局，带动了经济发展，促进了各国交流。再从经济全球化的入侵来看，伴随着媒体、互联网和通讯设备的发展，文化的碰撞越发

① 傅于川.关于文化概念的哲学反思[J].毕节学院学报，2009

频繁、激烈，当世界被连城一个整体时，，国际间交流、合作催生着跨文化发展。早在十九世纪末跨文化就已经出现了，由爱德华·泰勒和刘易斯·摩根等人类学家收集研究多份资料，探索和研究人类社会文化模式及其演化。跨文化研究最初起源于人类学，主要是研究全球化时代的跨国交流、文化互动和国际文化传播及人员迁徙，早起跨文化研究有两种方式：“一、探讨不同文化中的同类现象，二、研究文化之间的交流影响和互动，第一种跨文化的研究方式同文化的比较研究相似，如果说是比较，必须找出可以比较的内容，特别指特定环境中的文化特征，他们是否相容或者相斥。第二种跨文化研究和全球史文化相通，从跨文化互动的角度出发，跨越国家和文化边界的联系。”[①]而我国跨文化研究兴起在二十世纪八十年代，在丝绸之路上的跨文化交际是我国最有利的历史佐证。在丝绸之路上古代人民通过商业贸易往来于中亚、西亚、非洲、欧洲、进行物品交易，由此可见，跨文化从古至今都存在交流与交往，因科学技术发达、传播速度与深度、相比之下目前交往的更加具有时效性与延展性。当下跨文化常用于文化研究与语言研究两方面，在文化研究领域出现了“人类文化学”研究，与人类学相近，在语言研究领域有“跨文化交际学”是语言类的一门学科。伴随全球化的发展，跨文化被多门学科加以运用，包括在传播学、哲学、社会学、历史学中，目前在人类学、语言学和传播学影响较大。在进行跨文化研究时需要注意很多方面，首先要掌握自己文化特性，对自己的文化有所认知，要平等的看待外来文化，准确对待文化差异，识别和处理文化差异是对外交往的基本功，其次，警惕“欧洲中心主义”，避免研究陷入以他者文化为中心的研究模式之中，需要建立自己客观的研究方法，这也是整片文章编写的重点与难点，在进行跨文化研究的同时需要思考一些问题，文化差异是什么，研究文化差异的方法，跨文化研究的阶段，以及在全球化的趋势下二十一世纪面临的新思考和新使命。

一、文化差异的认识

在跨文化研究过程中，研究文化差异，是研究跨文化的灵魂。什么是文化差异，文化差异指的是什么，不同两种文化或多种文化经过长期文化历史积累，沉淀后所形成独特历史文化观。当这两种或者多种文化观在相互进行碰撞、交往过程中，两种文化观会存在差异，但是我们要知道每种文化都有其与众不同特点，尊重每种不同文化，客观看待每种文化差异，在评价过程中文化不能用优劣进行对比，更不能有非黑即白或非同则异的判断。在国际上，不同国家、宗教、制度、语言、习俗、价值观、等意识形态所形成文化，在跨文化交流的时候，由于各自

① 何平.跨文化研究的理论与方法[J].史学理论研究，2014.4

不同在交往过程中会导致文化误解、文化冲突，从而导致文化失败。语言，人作为语言的载体，当人在进行迁移流动时，从一种文化圈跨越到另一种文化圈时，它作为非常重要的一种交流工具，对它的表达与理解首当其冲，当你作为外来人，不了解当地的文化，就无法从语境中恰当准确理解主体所表达的含义。然而语言发生误读时，对文化就会产生变异，或者理解偏颇，甚至词义褒贬颠倒，从而产生文化冲突，这也是跨文化交际学能在语言研究中能成为一门学科的原因。

二、比较、分析是研究文化差异的基本方法

（一）、文化的比较

“文化比较研究和跨文化研究是文化人类学方法论的重点”①。它基本是受到19世纪达尔文进化思想影响，在对不同文化之间研究运用比较的方法，有数十种之多，例如：分类别、下定义、做诠释、摹状貌等，这些方法与手段都是说明两种或者两种以上事物之间不同和区别。而在进行对比分析时需要做到评价客观，在看待每件事物时都需要从客观出发，不能带有主观、民族、种族、阶级歧视，存在即合理的认知态度对待每件事物。材料可靠，在做一项调查之前，排除一切不利因素，对于搜集信息，无论是文本信息，还是音频或者视频信息，都需要考虑到材料可靠性与真实性。证据有效，在选取材料时需要选取最合适、最具有说服力的信息，作为证据，来补充文字，使文章更具有直观性与说服力。

（二）、文化个性与共性

研究文化差异虽然是跨文化的灵魂，但是强调文化个性差异的同时，并不否定文化共性。文化作为人类的载体，跨文化研究是建立在人类文化共性的基础之上，研究各个文化的不同，了解文化的差异，并不是强制改变事物之间的差异。人类在文化上具有很多相似的地方，这些是根本的也是主要的，否则就失去研究跨文化交际的基础，在共性的基础上研究个性，但并不是改变个性，在研究时需要具有正确的研究态度。首先只比异同，不论褒贬，在比较时只是找出事物之间的不同，这种对比是建立在公平，客观的基础上，比较原貌，探其溯源。其次，遵从共时原则，体现在比较的时空度上，避免用另一种文化的过去对比另一种文化的现在。最后评价公平，对待不同文化，客观评价，不能用主观文化判断方式去评价其它文化，应从不同的角度换位思考进行文化辨析。

三、跨文化交往的三个阶段

跨文化研究中，笔者认为从跨文化研究的时态可以划分为三个阶段，文化产生、文化碰撞、文化融合，融合后产生新的文化，经历了三个阶段，两次的迈进，

---

① 卢卫红，刘兵.科学史、人类学与“跨文化比较研究”[J].自然辨证法研究,2006,4

在下个时期又从文化的产生开始，形成一个螺旋上升的趋势。在三个阶段中可以理解为文化的产生从寻求文化溯源、文化的碰撞从对比文化差异、文化的融合从情感转变，从这三个方面进行研究，在这三个认知阶段中可以转化为“历史研究”、“对比研究”、“移情研究”三个阶段也是跨文化研究的重要的核心研究构架。

四、二十世纪跨文化研究新使命

在二十世纪之初，跨文化研究学者把“全球化”作为研究的新领域，所以当下认识和研究“全球化”成为了跨文化理论的新使命和大课题。“全球化”是什么，我们的华裔学者陈国明是这么认为的，根据 Walters（1995）的说法，全球化是一种社会变化的过程，它的特点是社会与文化安置空间限制的解除，而且人们也逐渐知道这种变化的发生。广而言之，全球化指经济上的物质交换逐渐链接了当地的社会关系，政治上的支援、安全、武力与胁迫等运作，逐渐突破地域的隔阂以及文化上的符号交换超脱了空间的限制。换句话说，全球化就是“物质交换的在地化，政治交换的国际化与符号交换的环宇化”[①]。在全球化的时代里，“全球化”成为热议词汇，基本会理解为文化“一元论”，是对文化的一种整合，形成没有矛盾的文化，但是研究跨文化要具有辩证思维，认可“一元论”的同时也认可“多元论”也有学者把“全球化”与“大同社会”联系起来，笔者十分认同这个观点，在“西方文化”的没落中，去除“欧洲中心主义”，用东方文化的“大同”来替代“全球化”这未尝不是一件好事。

2.1.3 跨文化互动的概念

“跨文化互动”首先是由杰里·本特利在 20 世纪中期提出的，伴随着世界史的研究，史学研究的发展趋势，为研究者找寻了一条新的研究方法。在麦克尔尼的方法论上得到凸显，但是杰里·本利特在麦克尔尼的基础上更新了观念，极力破除“欧洲中心主义”，在描述大国的历史同时也注重描述受大国影响的小国家。“跨文化互动”一词是在杰里·本特利的《新全球史———文明的传承与交流》中出现的，也是由他本人提出，全书从俯瞰的角度对人类历史文化的变迁进行描写，该书主要是从大国文明的传承，到各国之间的交流与交往。该书主要分为七个部分，从（公元前 3500 年-至今），一共用了 155 千字进行对世界乃至全球史进行描述，从中可以看出作者编写时的用心，在描述时基本不再运用“国家”这个词，而代之的是“社会”，“否定了“国家本位”，以“社会空间”而不是“国家”作为审视历史的基本单元。”[②]“在书中他指出，不同的社会或文化作为一个

① 陈国明.跨文化交际学基础[M].华东师范大学出版社,2011.250

② 杰里·本特利.新全球史-文明的传承与交流[C].（第 5 版）序言

共同体无论如何是独立存在的，然而独立不等于封闭，不同文化的独立性与不同文化的交往是并存的，然而全球史既以解读全球发展史为使命，其中心任务即在探讨“独立”与“交往”的关系。本利特认为“互动”是这一关系的本质，是含有主观努力的色彩，但是他的着力点并不在于描述各种文明的兴衰，“而在于说明不同文明间的互动以及互动过程中各个文明的变形。在说明互动机制反面，本利特提出了两个重要观点。第一文化传播所遇到的阻力要大得多，因为每一种文化对异质文化都持顽固抵抗状态，主动推动文化融合的事例在历史上虽然并非没有，但毕竟罕见。他还认为，虽然文化传播的总趋势是核心文化从文明中心向外扩散，但扩散的过程中非常缓慢，而且在扩散过程中原有的核心文化不断融入新的文化因素。第二，社会运动的总趋势表现为互为因果的三点：人口增长、技术不断进步与传播、不同社会之间的交往日益密切。

2.2 敦煌莫高窟的人文生态

甘肃省敦煌市地理坐标是北纬 40.08 度，东经 94.41 度交接之地，敦煌市区域版图的划分，从古至今很复杂，由于地处西北边境，不光是贸易的交流交汇口，也由于君王想扩张自己的领土，敦煌作为一个具有十分重要的军事战略基地，任由不同的国家，在不同时期所占领，从汉武帝统一了敦煌以后，到今天，敦煌的版图和区域经历了一些变化。就敦煌的人文历史生态，应该是多方面的，应该对它加以了解，而是全方位的了解，主要是从敦煌的地理概况，即地理位置、地形、气候。历史的背景主要是从敦煌正式纳入中国汉朝以后，史书才对敦煌的历史有所记载，在汉代以前敦煌的历史基本都是从出土的墓葬里进行推论得出的。文化背景，由于地处交通要道敦煌的文化具有多元性，作为一个交通要道，流经的人所带去的文化，潜移默化的熏陶，感染身边的人，慢慢的传播，从而形成新的文化理念，就这三点去建构“硕大而辉煌”的敦煌人文生态。

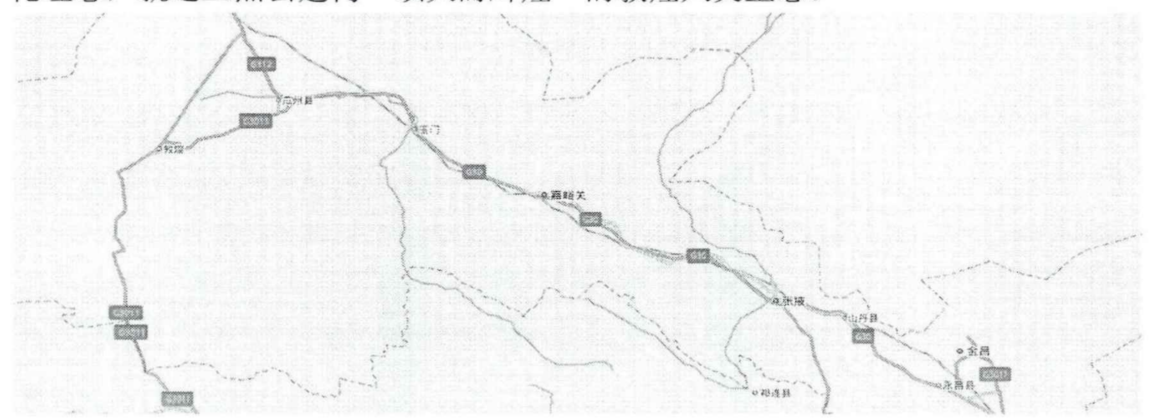


图 2.1 甘肃敦煌地理位置

2.2.1 敦煌莫高窟地理概况

我国历史文化渊源流长，而丝绸之路文化在众多的灿烂文化中首屈一指，由于我国盛产丝绸，而闻名于世，所以在西北部就有一条名为“丝绸之路”的交通要道，这条便捷的通道早在汉武帝时期张骞出使西域就打开了。丝绸之路有广义与狭义之分，包含了海上丝绸之路与陆地丝绸之路，而我这里论述的是陆地丝绸之路，指的是东起长安，沿途经过武威、河西走廊到安息、然后分出南北两路直到大秦（今欧洲）的一个交通要道，北路经过安息后进入哈密、吐鲁番、库车、阿克苏然后到达西端的南北交汇口喀什尔，南端经过安息进入敦煌、到且末、和田、叶尔羌、莎车然后和北端道路回合在了喀什尔，在往西延伸直至大秦，从中可以看出敦煌作为进入中原的一个至关重要的咽喉之地，其战略位置极其重要，顾名思义敦煌莫高窟现今就坐落在离市区 25 千米处的东南鸣沙麓断崖上。

一、敦煌地形

敦煌地处于我国西北地区，沿着河西走廊抵达敦煌，往西去就进入西域地区，根据我国地貌版图东低西高的走势，由于敦煌位于西北，从东往西去其地貌海拔是越来越高，敦煌地形最高是东南境疏勒南山的宰吾结勒峰海拔 5808 米，最低是西北境罗布泊海海拔 792 米。东有三危山与酒泉郡相接，南有鸣沙山与羌戎相连、西面有沙漠与塔克拉玛干沙漠直到与罗布泊相连、北面是戈壁越过马鬃山山脉与匈奴相连，中部地区凹陷低洼，总体东南地势高西北地势较低，而疏勒河是西流大河的代表由东南流向西北地区，因地势造成水流落差，但是有利于自流灌溉，自然条件也促进敦煌水利事业的发达，引水灌溉形成他们开拓疆域的有利方式。祁连山山脉发源来的党河，但常年滋养这当地百姓，还有一条疏勒河，发源于疏勒南山最终与党和相会，这两条河成为敦煌的水利命脉。

总的来说，敦煌地区海拔高，地形崎岖，干旱，降水少，基本上除了山区有时有雪霜之外，全年多半时间都是干旱，不生长任何植物，大多数都是碎石与戈壁沙丘，由于受地形地势影响，百姓只能通过引水灌溉河流，河流经过之地都会出现一片绿洲景象，有水的地方才会有人居住，有人居住才会有人类活动，才会有政治、经济、文化、宗教、贸易往来活动等。

二、敦煌气候

敦煌的气候与地理位置关系密切相关，正是由于地形原因所以才造成敦煌气候干燥降雨量少蒸发量大昼夜温差大日照时间长。年平均降水量 39.9 毫米，蒸发

量 2486 毫米，全年日照时数为 3246.7 小时。四季分明，春季温暖多风，夏季酷暑炎热，秋季凉爽，冬季寒冷。年平均气温 9.4 摄氏度，月平均最高气温为 24.9 摄氏度（7 月），月平均最低气温为-9.3 摄氏度（1 月，）极端最高气温为 43.6 摄氏度，最低气温-28.5 摄氏度，年平均降水量 39.9 毫米，蒸发量 2490 毫米，年平均无霜期 142 天，属于典型的暖温带干旱气候。南北高中间低，自西南向东北倾斜，平均海拔不足 1200 米。当下全市总面积 3.12 万平方公里，其中绿洲面积 1400 平方公里，占总面积的 4.5%，被沙漠戈壁包围。有关文书记载，敦煌地区每年降水量与蒸发量相比较悬殊极大，每年降水量包含了雨水与雪山融水每年平均降水 39.9 毫米，但是蒸发量年平均却高达 2486 豪米，可以看出敦煌及其干旱。

总的来说，由于受到地理位置的影响，敦煌全年降水少，地区较为干旱，蒸发量与降水量悬殊极大，虽然地区干旱固然不好，但是对于敦煌莫高窟壁画的保存确形成天然的有利条件，由于降水少气候干燥，才能保持壁画色泽如新，如果降水量增大，壁画恐怕早就发霉褪色，导致脱落。

三、敦煌人口

敦煌地处戈壁上的绿洲，在绿洲活动的人还是相对较多，除了几个特殊时期，大量的人口迁移以外，但是敦煌恢弘时期，在古代敦煌地区人口最多的时期在唐开元年代，《通典》记载，瓜州和沙洲地区共居住 7562 户人家，共 36098 口人，平均每平方公里 2.9 人，可以想象当时敦煌地区属于地广人稀，非常适合人类居住，但是绿洲地带有大片沼泽与盐碱荒滩，其实能耕种的土地相对较少，所以农产量相对不高，这也是制约敦煌人口发展的因素之一。

在现代敦煌市常住人口就达到了 183616 人，（2000 年全国人口普查数字），地域却没有古代时宽广，但是人口比古代多了 6 倍，每年人口流动在 30 万左右，可以看出敦煌耕地量开发过度，由于敦煌的气候常年干旱，绿洲面积有限，但人口却在增长，人口与土地面积不太平衡。

总的来说，伴随着人口的增长，人与人之间的交流与往来频率会增高，相应的文化的交流会更加平凡，面临的冲突也会越多，每年人口的增长，超出了这片绿洲的承载量，可见人口增长的速度很快。

敦煌地区受到地势、地形、气候、人口的影响，源于有水有人说法，城镇安家都和水源有关，加上沙漠、戈壁覆盖面广。当人类在进行迁移时首先会考虑到水源问题，包括在迁徙过程过程中所用体力与存水量是否匹配相当，如果匹配相当才会选择此行路线，若匹配不当，则会在路途中干渴而死。具有桥头堡玉门关选址就是遵循这个原则，由于水源，过往的人必须经过此地，不经过玉门关只有死路一条，可见战略位置重要性是因地而择，地理位置基本条件为敦煌莫高窟成

为世间明珠的基础，外来商人、传教者都会经过敦煌，与敦煌百姓交流、互动应为这条通道是他们进入中原的一条交通要道必经之路。

2.2.2 敦煌莫高窟历史背景

汉代以前，由于在地理上敦煌版图并没有纳入到中原内，所以官方史对敦煌历史记载极少，只能从敦煌当地墓葬或者从敦煌附近出土的墓葬里对出土物品进行科学分析，从而加以推断，所以敦煌帝历史基本上是从汉武始。在汉武帝以前，敦煌地区附近居住着羌人、大月氏人和乌孙人。“考古专家在玉门市火烧沟发现目前所知最早敦煌一带居民，遗址中大量的彩陶器、石器、铜器和金银器”[①]。这表明火烧勾人已经进入了青铜器时代，而出土的还有玛瑙珠、海贝、蚌等饰品，这些物品都不是本地所产，说明他们与外界有交换关系。在考古学家发现有的墓葬随葬物品中有大量人骨和动物骨头，说明火烧勾人已经进入早期的奴隶制社会。大约在商周时代，这里居住着羌人，大月氏和乌孙人。到了战国时期，大月氏人吞并了羌族人，秦末大月氏又吞并了乌孙人，乌孙人只有往北逃入内蒙古高原的匈奴地区，最后敦煌附近一带就只留下了大月氏人，但是大月氏人统治敦煌的时间并不长，在公元前二零九年匈奴赶走了月氏人，成为敦煌的主人。

一、汉朝

一二一年春天，汉武帝派霍去病击败匈奴，敦煌归属汉朝，西汉王朝对敦煌采取了一系列措施，首先是设行政，其次是建立军事防御体系，再次是开发河西与敦煌，每条措施都是针对敦煌现有的情况实施展开，加以巩固汉朝在敦煌的地位，在汉武帝时期由于实施迁移政策，使敦煌的人口结构发生了重大的改变，汉人成为敦煌的主体民族，在汉朝以前这里活动的人都是过着游牧的少数民族，汉族人的迁移带来了大量的农业生产技术，使得由游牧转向农耕为主的生活。

二、魏晋

曹魏统一北方之初，魏文帝曹丕即位消灭河西势力。仓慈为太守时，当地豪强兼并越演越烈，政治上收集民间私有武器，解除豪强私人武装，对老百姓鼓励开荒减轻徭役，允许通婚用官府物品兑换胡物，及时发放来往同行证。在仓慈以后王迁、赵基、皇甫隆成为敦煌太守，向敦煌人民推广先进耕作技术与生产工具。

三、十六国

西晋末年，北方大乱，各个民族统治者建立起自己的政权，称作“十六国”。敦煌在这个时期先后有五个政权更替，首先被前凉占据，此时中原一片大乱，百姓为了选取安全之地，都往河西附近进行避难，人类的迁移又再次带来了大量的

① 宁可，郝春文.敦煌的历史与文化[M].中国国际广播出版社，2010，9.1

生产技术和文化。当时中原比较流行禅定，因战乱敦煌也出现了修习禅定的高僧，与以往不同，前期高僧主要以讲经为主，而这个时期他们需要寻找一片安静的环境，在一个无须人打扰的地方进行禅定修行。在三百八十二年，前秦灭掉了前凉，派吕光还占领了西域的龟兹，三八五年，苻坚又把江汉、中原百姓一万七千余户迁移到了敦煌。与西域的于阗、鄯善都有密切交往。在敦煌还提倡儒学，同时道教也相继流传，但是好景不长，四零五年被迫迁都酒泉，所以敦煌的人力物力被削弱。四二一年北凉沮渠蒙逊大肆屠杀，以水灌城，西凉灭，敦煌衰。

四、北朝

北魏任命李怀达为敦煌太守，李宝为镇西大将军，统领了广大地区。四四四年北魏将李宝召往都城平成，北魏从此直接控制了敦煌，四四六年魏太武帝拓跋寿因信奉道教，所以大面积捣毁塔庙烧毁佛经，坑杀僧人，到四四八年西域大部分都被北魏所控制，来往的商人纷纷前来。但是柔然越来越强大，之后占领了车师，直到献文帝时，敦煌以西，葱岭以东都归属于柔然，敦煌再次成为军事战略要道，柔然每次抢占领地时都由我们的镇将军尉多候和乐洛生杀得打败而退，四九二年北魏派十万大军出击柔然，从此柔然衰落而退。四五二年佛教才得以恢复，恢复以后至魏孝文帝时再度兴起，孝文帝在任期间，还推行了一系列的汉化措施，在这期间瓜州刺史王元荣对佛教的传播做出了很大的贡献，在他的思想中，他是想利用佛教来巩固政权，除了大量写经以外，还在莫高窟大量修窟造像，于是掀起了第二高潮。除了王元荣还有建平公也对敦煌石窟的建造做出了巨大的贡献，也正是在他们的带动下，莫高窟的开窟造像从此兴盛起来，公元五二四年孝明帝下令改镇为州，敦煌因产美瓜，所叫“瓜州”。

五、隋

公元五百八十一年由杨坚建立隋朝，史称隋文帝，虽然统治时间不长，但隋代历史是我国统一多民族发展史上一个重要里程碑。隋灭陈之后，结束了长达二百多年的南北分裂，统一了南北佛学，是西汉以来的又一个国力高峰。敦煌遗书中有所记载，说当时由于战乱、徭役、兵役使得百姓对生活无望，所以求佛保佑他们来世脱离苦海，这个是佛教兴起的一个原因。其次隋文帝父子对佛教大力支持，最后来往的商人都会对佛祈祷，以保路途的安全，在心里上给予慰籍、安定。

六、唐前期

唐代是封建社会的鼎盛时期，以安史之乱为分界线，把唐代划分为两个时期，唐朝从李渊唐高祖开国，到李世民的二十多年的励精图治，才使得唐朝得以恢复，再到武则天的贞观之治，使得唐朝得到空前发展，社会繁荣、财富大增、社会安定。唐代无论是文学艺术、散文、诗歌、绘画、音乐与舞蹈都取得前所未有发展，

具有世界性帝国一称。隋末唐初，高昌是来往商人的交通要道，但当时高昌由汉人麴氏所建立的政权，时常阻止，还把使者和商人拘留起来，唐太宗为扩展贸易，清除障碍，与六三九年命侯君集率大军出征高昌，一举拿下，六四四年征服焉嗜，六四八年征服龟兹。为了控制西域，在安西都护府设置了安西四镇：龟兹、于阗、焉嗜、疏勒。之后突厥与吐蕃不间断的对大唐西域进行侵袭，而敦煌作为军事战略的重要供应基地。首先设立了与战略地位相应的防卫力量，其次加强敦煌与河西的行政管理，第三是重视农业生产，形成了较为完备的绿洲灌溉体系。

七、吐蕃时期

在七五五年，唐朝后期爆发了“安史之乱”，唐朝大军从敦煌调取了精锐部队入援中原，直到七八六年，敦煌城内弹尽粮竭，从此以后敦煌就进入了吐蕃的统治时期。在政治方面首先新建统治机构，更改了唐朝的官吏名称，例如：节儿、部落等，其次还强行推行吐蕃文化，例如：要求“胡服辫发”、推行吐蕃语、禁用唐朝年号、货币废除改用实物交易等。在经济上统治初期推行了计口授田制和新的赋税制度，还在各地拉拢世家大族和归顺的汉官员。在稳定了局势之后，吐蕃统治者十分注意利用佛教为统治者服务，甚至有些高级僧侣可以参与政事，有的僧尼也可以不住在寺院里，在这个时期寺庙的发展，经济政治发展速度加快，社会势力的不断强大推动了莫高窟的兴建。

八、归义军前期（张）

公元八四八年，居住在敦煌（沙洲）的大族，张仪潮乘机率众赶走了居住在敦煌的吐蕃节儿，从此结束了吐蕃在敦煌的统治，敦煌进入了张氏归义军的统治时期。但是在敦煌的四面，依然局势紧张，从东、西、南对张氏的政权构成威胁，而相对吐蕃民族更加的好战、勇猛。在张氏统治的这六十年里，唐王朝已经进入了没落时期，由于南诏对唐王朝发起挑战，导致无暇顾及河西地区的敦煌，“在张仪潮与其侄张淮深的统治中主要采取了以下三项措施：一是尽力求得唐王朝的承认和信任”[①]，希望唐朝给张氏任命为节度使，但是张氏等了长达二十年之久，唐王朝仍不同意，其实早已有人选，导致敦煌汉人人心涣散、出现裂痕，埋下了内乱的隐患。“其二恢复旧制，恢复了唐前期的城坊制度和坊巷的称谓”[②]。最后还废除了吐蕃时期的户籍、土地、赋税制度，对境内的少数民族采取两种不同的管理办法，所以归义军实际上是由汉、蕃上层联合组成。

九、归义军后期（曹）

公元九一四年曹氏归义军取代张承奉（张氏）并恢复了归义军名号，在曹氏政权管理期间，一方面他吸收张氏教训，改善与周边少数民族政权关系，另一方

① 宁可，郝春文.敦煌的历史与文化[M].中国国际广播出版社，2010，9.1
② 同上.

面，与唐王朝拉近统属关系，接受唐王朝封号，在当地建立起自己的威信，在九二二年，曹仁贵更改名为曹仪金，唐王朝对它的任命维系着西北少数民族地区内部人心起着很重要的凝聚作用，最后还采取联姻政策，将其女儿嫁给于阗国王李圣天。在佛教管理上曹氏采取一系列政策，不再像以前任由其发展，地方僧官仍然牢牢的控制在手中，还掌握佛教发展方向，着重支持发展敦煌佛教文化和佛教艺术，力求把敦煌建成佛教文化中心，提高曹氏在百姓，特别是西北地区少数民族政权核心地位。但是在曹氏后期，与沙洲回鹘的关系恶化，寺院经济逐渐衰落，僧尼人数逐渐减少，直到后来藏经洞关闭。

十、沙洲回鹘时期

公元八四零年，回鹘在西迁过程中，部分回鹘流散到沙洲地区，但是沙洲回鹘政权取代曹氏政权有可能是在一零二八年党项族消灭甘州回鹘政权以后，“在回鹘统治期间，敦煌的很多方面都沿袭归义军时期的传统，由于西夏的阻隔，这里与中原联系已经不再便捷，可以说是十分不便，但是回鹘始终不想西夏屈服”[①]。

十一、西夏时期

一零六八年，西夏攻占沙洲，加强对这一地区控制，其中统治结构与北宋王朝基本相符合，农业基本与内地汉族相同，但是在这个时期，还是不太安定，还有沉重边防任务，兵役和徭役都十分繁重。西夏时期有过两次较严重的自然灾害，大旱与蝗虫灾害使大量百姓流亡，西夏时期统治者虽信奉巫术和多神教，但也是最笃信佛教，还为此设立专门管理佛教机构，都是为祈福求寿消灾去病。

十二、蒙古帝国元朝时期

在一二二七年，忽必烈建立元朝，把敦煌收归了中央政府直接管辖，而敦煌依然在中西交流中占有很重要的位置，但是相比汉唐时期却远远不能比拟。因为敦煌失去了中西交流的桥头堡作用，敦煌也不再是军事重地，只是河西通道的一个补给站，在此期间还有大量的移民，移往甘州地区，移居人口较为彻底，瓜州只留下空名，导致敦煌在经济上又一次衰落。

2.2.3 敦煌莫高窟文化背景

敦煌石窟文化当然与敦煌历史息息相关，在敦煌这片土地上政权不断更换，但是很多文化都相应继承延续，有佛教、道教的传入，有西域胡人的商业来往，汉文化不断的渗透，在每个政权统治下有的措施促进了文化融合，例如少数民族通婚，开设儒学讲堂等等措施，都是有利于了文化交往与融合。

---

① 同上

一、汉朝

西汉时期大量中原人移居此地并带有汉文典籍中原文化在这里开始传播，到东汉时敦煌就出现了儒学名士，汉代对河西、西域的经营为中西交通开辟提供了条件，西域使者与胡商业经常来往，促进了中西经济文化的交流。此时中亚乐器、乐曲、舞蹈也在这一时期传入了中国曾添了我国文化艺术光彩，特别是发源于印度的佛教在这一时期也通过了丝绸之路传入了中国。

二、魏晋

文化上，鼓励少数民族通婚，受政府保护，促进少数民族与汉族融合，及时发放往来人员通行证，提供了方便，这项措施受到当地老百信与外地商人欢迎，西域各国商人纷纷来往使敦煌形成胡汉交往的商业城市，还改变穿衣习俗，百姓还自发在敦煌修建寺庙，进一步发扬儒学，而道教也是同一时期来到敦煌的。

三、十六国

在这个时期前秦建元二年，也是东晋三六六年有个来自中原乐尊禅僧，为了寻找一片安静之地进行禅定，走在敦煌的附近三危山，发现天空出现佛光，就此开凿了敦煌莫高窟第一窟，之后第二窟是由法良禅师开凿。但是由于时代久远，最早开凿的石窟已经无法考证，十六国时期现在保存的石窟仅只有七个。据史料记载，十六国石窟艺术受到印度与希腊文化的影响，石窟最大特色是具有佛家元素，早在佛教兴起时，由印度孔雀王朝时期阿育王所发展起来的，从阿育王皈依佛教以后，大肆宣传，在印度形成佛教热潮。在这一时期键陀螺地区（位于今天巴基斯坦白萨瓦与阿富汗的东部）在当时版图归为印度的孔雀王朝，理所当然键陀螺受到佛教极大影响，但在阿育王之前，这里是被希腊人建立的亚历山大帝国占领，受希腊影响很深，而产于佛教艺术创作中就有一部分是希腊人后裔，这也是为什么会受到希腊影响一个重要原因。也是这个原因使得键陀螺艺术弘扬媚外，而后键陀螺艺术又经过三个途径传播，首先传播到了西域，就形成我国最早石窟艺术位于龟兹地区的克孜尔石窟，在这里存活了一个多世纪，然后再传入敦煌。

四、北朝

敦煌地方官员促使当地佛教发展，从他们带来中原文化使敦煌石窟发生巨大变化，石窟中西域风格逐渐减少，中原文化逐渐加强，但是在人物造型上、衣冠服饰、和艺术风格上还是保留大量西域色彩。在内容上，这个时期主要以故事画为主，例如："尸毗王本生"、"萨埵饲虎本生"、"九色鹿拯救"这个阶段壁画故事中人物有头戴胡帽身着汉衣世俗人物，从壁画中说明已经从天宫转向世俗、西域转向本土，从壁画的人物造型、面相、升高比例都与魏晋墓画中人物相近。

五、隋

隋朝文化为唐朝做了很好的铺垫，隋文帝父子对佛教大力倡导，政治上统一促进了南北佛学一致。首先国泰民安，为佛教的传播提供了土壤，在莫高窟中这个时期的壁画中相比上个时期，故事画有所减少，更多的是经变画，“经变画是一切以佛经为依据的壁画，都可以称为经变画或者变相”①。

六、唐前期

敦煌交汇着四种文化体系，正是由于敦煌地处中国，受到当时汉文化相对较多，当时在沙洲出现了很多传授汉文化的官私学校，设立州学与县学。在敦煌遗书中保存了较多的汉文化典籍，而且在汉文化基础上通过融合、吸取、形成独具特色的专属敦煌文化，在把中国的汉文化传播到其它各族地区进行交流，文化交流的复杂性，与人口的里流动密切相关。但是在敦煌各种各样不同的文化争相斗艳的背景下，佛教的文化仍然还是敦煌璀璨绚烂的发着奇异光芒。

七、吐蕃

敦煌石窟中可以看出社会分工更加细致，在这一时期彩塑壁画更为细腻，写实手法进一步升华，佛教宗派林立其中，这也是基于唐代基础，向深度探索成就，并且具有鲜明时代性与民族性，其汉文化还是占据主要位置。总的来说，“敦煌佛教势力已经深入到了政治、经济、文化、艺术等社会生活各个方面”②。

八、归义军前期

佛教在上个时期极其盛行，严重影响张氏的政治与经济，佛教与归义军形成依附关系，这个关系对后来敦煌石窟建造有重要影响。还再次打通丝绸之路，经敦煌的交通干线恢复与发展，也为继续从中原和西域文化中吸取营养提供有力条件，中原僧人相互来往，比吐蕃时期更为密切，有受到来自印度影响。

九、归义军后期

在曹氏统治期间还进一步振兴文化事业，继续推崇佛教文化，僧尼不住寺不“出家”属于合法行为。这个时期佛教从传入以来一直保持着长盛不衰景象，主要是因为他吸收中原与西域佛教文化，融汇成自己所独有佛教特色，而在曹氏统治时期，还为佛教的发展提供创造很多有利条件，佛教文化逐渐衰落。

十、沙洲回鹘时期

在沙洲回鹘时期，也是汉文化主导，回鹘为统治民族，这个时期的佛教艺术都是汉文化与回鹘文化的交融的结晶，除了改善前代石窟以外还新建了十六个石

① 胡同庆，安忠义.佛教艺术[M].敦煌文艺出版社，2004.6.30

② 宁可，郝春文.敦煌的历史与文化[M].中国国际广播出版社，2010，9.1

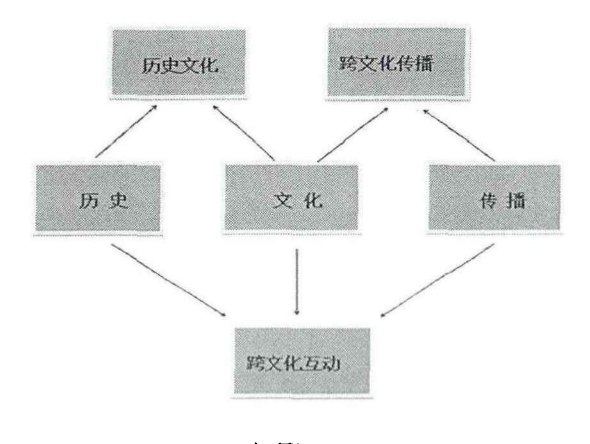
窟，石窟时期供养人画像有所减少，石窟造型形态与曹氏时期相比，变化不大，但是受到了高昌回鹘石窟艺术的影响较为明显。

十一、西夏时期

西夏时期文化艺术还是沿袭前代，但是从敦煌石窟中看壁画质量不是很高，数量多而质量差，但是都形成西夏时期独特风格，世俗人物也多半是西夏人的形象与装束，壁画特征也是色彩与线描并重，具有浓厚的神秘气息。

十二、蒙古帝国元朝时期

蒙古帝国与元朝的统治期间，统治者采取儒释道并重政策，敦煌佛教还是很流行。统治者也利用佛教对敦煌加以统治，敦煌石窟中汉地传来密宗教派在这一时期占有很重要地位。本章撰写敦煌莫高窟乐舞壁画在跨文化中流变研究里，首先对“跨文化互动”进行剖析，分别对文化、跨文化、跨文化互动作介绍，通过研究发现并阐述三者之关系如图 2.2，敦煌地理位置、文化历史的独特是敦煌莫高窟在丝绸之路众多瑰宝得以胜出的因，地理环境因素作为基点，这路众多瑰宝



（如图 2.2）

得以胜出的因，地理环境因素作为基点，这是也是各个诸侯争夺地域之一，加上背景文化复杂多样，敦煌石窟在这样一个背景体现出多样性，透过壁画看文化的背景就会发现在有人居住的地方自然就会有文化产生，文化产生自然会有文化冲突，早在汉代就有商业的贸易往来，这大量异质文化交流中肯定难免避免冲突与对抗，从研究敦煌历史、文化发现由于地理位置原因造成政局不断更迭，民族文化多样，敦煌是一个复杂多样综合体，不愧是古代内陆国际大都市。

第 3 章 跨文化中敦煌莫高窟乐舞壁画

3.1 敦煌莫高窟乐舞壁画

在敦煌莫高窟我们先祖用他们精湛的画工，在这些石窟中进行创作，石窟能保存至今已经为之感叹，从前秦建元二年（东晋三六六年）开始法良禅僧因找寻修行禅定位置，走在三危山时出现海市蜃楼，佛家描述为“佛光”，所以法良禅僧在此开创第一个石窟，从第一个石窟开创以来就有后面陆陆续续的石窟出现，由于洞窟所处西北地理位置在古代时期战乱不断，敦煌只有一个，但是在里成长、存活的人不经相同，主观能动性也不相同，从敦煌石窟所画内容和形态再结合所处年代来看，每个时期功能是不一样，早期主要是供僧侣修行禅定、传播佛教、到后来纪念供养人等。六个石窟共计五百多个洞窟，然而在这些洞窟中绘有乐伎洞窟多达二百六十多个，三千四百多身，敦煌学者郑汝中先生，多年致力于研究敦煌乐舞，但是先生主要研究乐伎，研究点重在“乐”，但由于乐舞为一体的情况下，“乐”与“舞”不相分离，先生研究还是给予我们研究“舞”的学者很多借鉴，洞窟建于十六国，根据艺术史学家分为早、中、晚三个时期，北凉与北朝为早期、隋唐为中期、五代、西夏、宋元为晚期，每尊雕塑或壁画各有其态，丰富多样，都具有各自的风格，其中以飞天乐伎与反弹琵琶最为著名。

3.1.1 敦煌莫高窟乐舞壁画种类

敦煌莫高窟具有“东方卢浮宫”之称。洞窟里壁画是画匠人运用流畅的线条勾勒出的一幅幅佛国天堂，丰腴圆润人体形态，从人物的线条、色彩、服饰、道具到人物神态、再到人物指尖，是匠人专注极致体现，在这些精美画作中，莫高窟中具有乐伎形态石窟居一半以上，根据郑汝中先生分类来看，共分为两大类：“天国乐伎”与“世俗乐伎”，其中天国乐伎为“天宫乐伎”和“飞天乐伎”、“迦陵频伽鸟”、“化生类乐伎”“护法类乐伎”、“经变画乐伎”，世俗乐伎分为“供养人乐伎”、“出行图乐伎”、“嫁娶图乐伎”、“宴饮图乐伎”。

天国乐伎：表示在佛国出现所有乐伎，天国主要是表达人对美好生活寄托和向往，而乐伎主要是带有乐器或舞动着的人体形态。天国乐伎包含了六种乐人。

天宫乐伎：从广义上讲“凡在佛国天界中，一切从事乐舞活动的菩萨、天神、天生都可称之为“天宫乐伎”，但敦煌壁画中的天宫乐伎，特指画在北朝时期洞窟顶部藻井中和四壁上层的乐舞天人”[①]。

飞天乐伎：意为飞舞天人，意义重在“飞”，从飞天形态上看主要是运用披巾飞舞动感，和飘逸裙摆撑托“飞”的形象，飞天多画在佛教石窟的壁画中。

化生乐伎：敦煌石窟壁画中坐在莲花上的童子或者菩萨，而为了区分，在开放莲花上的童子叫“化生童子”，相同坐在莲花上的菩萨叫“化生菩萨”。

迦陵频伽乐伎：基本是以人首鸟身形态出现，形似仙鹤，羽翼张开、头戴童子冠、菩萨冠有站在莲花上有站在乐池平台上而手持有乐器称作“迦陵频伽乐伎”。

护法神乐伎：分为三种：天王乐伎、金刚乐伎、药叉乐伎，“护法神乐伎”又称护法神，是佛教的护法神，“拥护佛陀的正法，护卫佛教的神明，也是藏传佛教中为数最多的一类神明”[②]。天王乐伎：体现了男性的刚毅与力量，是天宫战士的一种代表，这些盔甲严整或者是裸露的上身，体现了武士的威严、勇猛、正直、坚毅的特征，向我们展示了一个唐代驰聘沙漠的武装战士。

金刚乐伎：“作为佛的护法，金刚力士乐伎有别于飞天乐伎，他们在佛典中都是以男性化形象表现，在壁画中表现的雄伟刚健”[③]。

药叉乐伎：药叉在佛经又称，罗刹、捷疾鬼、夜充满，分为地夜叉飞行夜叉，他们有时是佛法的护卫者，有时也是佛法的捣乱者，每个领域对于药叉研究表述不一致，而舞蹈研究者把持带狂舞者说成是力士狂舞。

经变画乐伎：经变画简单的说就是根据佛经而加以改变的壁画，经变又称“变相”，经变画在唐代才开始盛行，基本是用于宣传佛教，敦煌石窟经变壁画又分为四类：胁侍菩萨乐伎、文殊普贤经变乐伎、礼佛乐伎、故事画乐伎。

胁侍菩萨：释迦摩尼的左右胁待，如文殊菩萨、普贤菩萨，等级较高菩萨。

文殊普贤经变菩萨：文殊菩萨与普贤菩萨是佛教中站有很重要的位置。

礼佛乐伎：叫供养人乐伎 ，壁画中礼佛乐队，在供养人前面起着引导作用。

故事画乐伎：就是在石窟壁画中出现的故事画中乐伎，为了区别其他的乐舞伎所以把石窟中的故事画中出现的乐舞伎叫做，故事画乐伎。

供养人乐伎：此乐伎主要是在供养人画中随从的乐人，而供养人是在当时出资建造、开凿、绘制的人叫供养人，在纪念他们功德时所绘出的壁画中出现的随后乐人，敦煌学者会把他们叫做“供养人乐伎”。

---

① 韩兰魁.敦煌乐舞研究文集[M].文化艺术出版社，187
② 程天健.敦煌壁画乐器、乐队、乐伎的历史形态构成分析[J].交响-西安音乐学院学报,2014.1
③ 李颖.敦煌乐舞形象流源初探--以金刚力士为例[J].陕西教育,2014.1

菩萨乐伎：在壁画中菩萨乐伎也称“供养菩萨”，这里的供养菩萨是天宫中的神，与供养人不同，菩萨乐伎一为佛陀廉洁、作礼赞的持乐演奏供养菩萨。

3.1.2 敦煌莫高窟乐舞壁画特征

敦煌莫高窟乐舞壁画分为壁画、雕塑、两大部分，形态特征各异，都具有其独特风格，佛教元素是洞窟最显著特征，在敦煌莫高窟中早期其乐舞较少，随着社会发展，国力强盛，乐舞规模能凸显国力中软文化的强大，随之乐舞逐渐成上升趋势，乐舞数量增多彰显着各个时期文化繁荣。在敦煌石窟中早期形态与晚期形态各有不同，主要是受到当时文化与政治的影响，具有鲜明时代特色和佛学因子。敦煌是在汉武帝时期才被纳入中国版图，此后期间有几次被外来民族夺取政权，无论政权在谁，敦煌都会有所发展，也会随着时间发展而更替，而敦煌石窟从侧面反应出汉代文化现象。一般进入窟中最引人注意是四面不同形态壁画包括窟顶以藻井式为主与主佛塑、主题故事画，其特征主要表现在以下三个方面。

一、不同时期其形不同。

主要描述从十六国时期（前秦建元二年)起到元宋时期。敦煌石窟壁画与雕塑众多，但乐舞壁画是在十六国时期才出现，在这几个时期就乐舞形态多样同时也是根据不同的特征有所分类，大致可以分为五类。

（一）、飞天，依靠着服装胳膊中的绸带与裙摆的飘逸，突出飞舞和飘逸之感，得以撑托飞天名号，伴随着不同政权更迭，后期飞天形象也多变起来，早期的飞天以“V”形显著多为男性，到中后期转变“S”或者“波浪形”为主。

（二）、道具舞，作为手持道具的舞蹈。1、巾舞，经变画中的巾舞以“道具”而得名，舞者舞动着手中丝巾踏歌起舞，其动作流畅，也因出自丝绸之路而得已发展，成为一种舞种。2、鼓舞，鼓舞也出现在经变画中，主要也是因“道具”而得名，鼓舞的种类也十分多样，鼓造型的有大有小，有长有短，多半系载腰间舞者系着鼓而舞。3、反弹琵琶，琵琶是由西域传入的乐器，手持琵琶“道具”有秦琵琶与阮之称，之后又有所改变直到现在大家熟知的琵琶称号，乐舞主要是舞者手持琵琶上举至头部，多与乐队同时表演，突出舞者的表演技能。4、剑气舞是我国传统的乐舞，也是以“道具”得名，也是中国武术与舞蹈常见的乐器。5、花绳舞、杯盘舞等，也是经变画中的的舞蹈，是由西域传来的乐舞，多与菩萨联系在一起的“道具舞”，舞者还身披类似印度纱丽服饰。

（三）在敦煌壁画里有很多民俗场景，在这些场景中学者们就壁画里的乐舞为供养人礼佛舞、宴饮舞、出行舞、祭祀舞与兽舞等。供养人礼佛舞最早的世俗

舞蹈形态均为北周所绘，仅有两幅，有五个突厥族供养人，正奏乐起舞向佛朝拜。宴饮乐舞是具有生活情趣的一种舞蹈，常常出现在宫廷：叫宫廷宴饮乐舞，还会出现在民间：叫官僚贵族宴饮乐与民间宴乐。出行舞主要是描写张仪潮为官时期出行期间的乐舞场景。祭祀舞与兽舞是中国古代各个民族所拥有普遍的乐舞形式，在时间、空间不断变化中通过长期融合演变而成具有一些共同特征。

（四）、胡腾舞是唐代时从中亚昭武九姓的石国传入内地的民族舞蹈，以左右跳跃腾踏为特征而得名，舞者多为男子。胡旋舞是唐代最为盛行的一种民族舞蹈，有历史记载是因西域康居国敬献胡旋女而传入中原。霓裳羽衣舞，是唐朝开元年间最为著名的舞蹈，舞蹈的来源还有不少的传说。

（五）、莲花童子舞在壁画里主要是描绘在经变画中的莲花或者在莲池中的舞动的童子，百戏童子舞，敦煌石窟中描绘来自汉代以来“角抵百戏”里重要的内容，是融合了乐舞杂技的综合性儿童表演项目。火宅童子舞宣扬佛教的思想，描绘某富人住宅着大火，但是大家不惊慌，却以歌舞作乐的场景。

二、造型各异乐、舞不分

在敦煌莫高窟石窟中，壁画叫法千奇百称，各自有各自的因不同道具或场景得名，其中表现出来的形态当然也是不一样，很多形态都乐、舞不分，例如较多飞天壁画中有飞天壁画手持乐器，经变画中反弹琵琶也是手持乐器等，在壁画当中较多乐、舞不分的造型，现代研究者可以把它归类于音乐研究、也可以把它归类于舞蹈研究，在古代诗、乐、舞三位一体形式不分。

三、多元形态各显其型

莫高窟当中乐舞形态各有特色，地处敦煌，来往人群多样，不同民族，不同人种，带来了不同文化，而不同文化在这里交融，例如在壁画中会呈现出汉文化、以汉服为代表，胡文化、以带胡帽为特征等，具有多元性，主要是以汉文化为主题，佛教艺术为载体，穿插了各种文化交流与融合，根据不同时期，不同历史文化，彰显出当时政权权威、与百姓生活方式、及各国之间文化交流。

3.1.3 敦煌莫高窟乐舞壁画经典

在敦煌石窟中乐舞经典指的就是“飞天乐伎”与“反弹琵琶”，一虚一实代表着敦煌石窟的经典，这里的“虚”表示是虚幻，指的是佛教里佛国乐神飞天乐伎，飞天伎乐也是世俗化的一个样态，以表达人对佛国的向往，和一种追求。而实指的是实实在在存在于世间一种活动或一种艺术表达，而反弹琵琶“实”正是在石窟中经变画中的一幅舞者手持琵琶上举于头部以上，同时配备了乐队演奏的

一种表演，这是一种真实，有可能存在的实情，经典中的一虚一实，成为经典。然而这两种乐舞为什么能成为经典，为什么众都在研究，首先在石窟中出现的频率极高，其次有较高的审美价值，再次具有一定的代表性，所以从各个方面飞天与反弹琵琶成为了敦煌石窟乐舞的经典。

一、飞天乐伎

以升飞为特征的乐舞飞天是众多敦煌石窟壁画里最为著名的一种。其形态表现为手臂缠挽丝带，身穿裙衣，时有升飞，时有降飞，曼妙多姿、芬芳四溢，从飞天的起源看她起源于印度佛教，是梵名“乾闼婆”和“紧那罗”雌雄合一，“乾闼婆”又叫：“香音神”。在印度教中，是一种不吃酒肉只寻香气作为滋养，且会从身上发出香气的男性神灵，负责为众神在宫殿里奏发美丽音乐，也可说为“变幻莫测”所以魔术师也叫乾闼婆，香气和音乐都是缥缈隐约，难以捉摸。“紧那罗”然而在敦煌莫高窟中经过时间、空间外来文化融合，各个时期飞天有所不同，在共性中存有个性，所以就飞天在石窟中就高达六千至七千身，其种类也有很多种，如：一字飞天，六手飞天，环绕飞天、捂耳飞天、上行飞天与下行飞天，“另

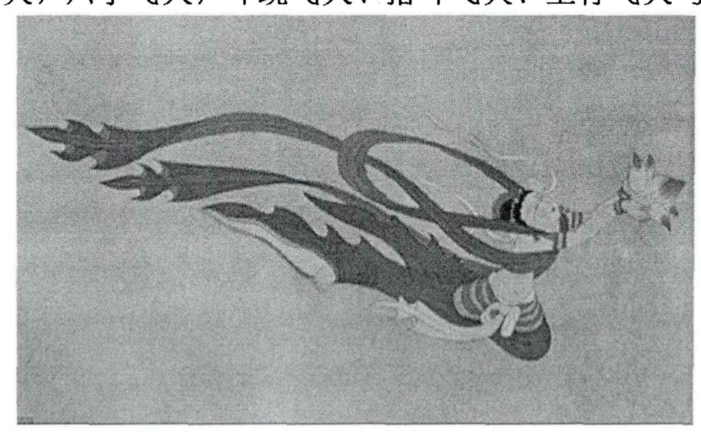


图 3.1 飞天乐伎

一种是手持乐器伴奏飞天如拍板飞天、腰鼓飞天、羯鼓飞天、排箫飞天、琵琶飞天、生飞天等等”①，上文也有表述过飞天在敦煌壁画里出现平率较多，这也是成为经典的一个原因，基本在每个时期都会有不同飞天形象出现在壁画上，可见每个时期对飞天的认可，所代表的含义，是每个时期所需要的一种精神层面需求，对美好生活一种向往，根据敦煌地理环境，由于处在国防边境战乱不断，政权更替频繁，往西出行又是一片荒漠，地处唯一一条交通要道，人心所向对和平、安定渴望和对生活美好向往，也只能在经过途中，在敦煌石窟中进行祈求，一达到心灵的一种慰籍，其次还有一种说法，是生长与中国本土道教之源，在道教里羽化神仙之说，源自道教修炼到极致跳出生死轮回生老病死，是谓羽化登仙。

① 易存国.敦煌艺术美学[M].上海人民出版社，2005.6.30

二、反弹琵琶

反弹琵琶主要指是在敦煌莫高窟经变画中出现乐舞人手持琵琶进行一种表演。琵琶本生是由西域传入的一种乐器，与秦汉时期中原弹拨乐器阮、秦琵琶，一起不断被改造，演奏技法逐渐被完善，然而琵琶作为一种比较独特的乐器可独奏也可以合奏，但是在莫高窟中出现许多手持琵琶而舞的形象，大多都是身体倾斜琵琶上举于头部后方位于颈部位置，左臂按压琴弦，右手在琴箱处进行弹拨，“一

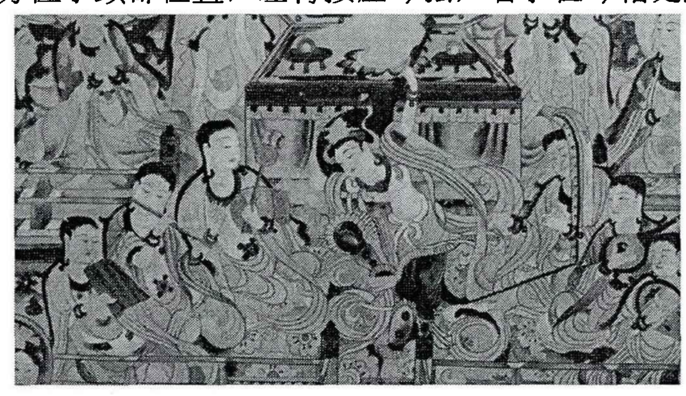


图 3.2　反弹琵琶乐伎

足屈立，另一腿屈抬成“端腿”姿，这种造型独特的舞姿身受观众喜爱，而在敦煌壁画表现民间塞神的民风习俗画面中，也多出现女巫弹琵琶起舞的场景，”[①]

3.2 跨文化中的敦煌莫高窟乐舞壁画

敦煌莫高窟中的乐舞在前秦建元二年（东晋三六六年）修建直到元代闭修，敦煌政治、经济、文化对壁画形成起到举足轻重作用，当敦煌从汉代以来地理位置优越就决定她的一种多元、复杂、交融。作为桥头堡但凡想来中原的人必须经过的地方，也是来往中原过程中求生的唯一一条通道，所以她的独特性，可以说只有其一绝无其二。在壁画形成过程中，敦煌经历很多文化融合，教派就有佛教、道教、基督教、景教、拜火教等，文字就有蒙、藏、汉、梵、西夏、回鹘等众多文化在这里交流，而乐舞壁画形态呈现有带胡风、而有带大唐风韵，各有其型，无论是从舞姿、服饰、道具从中能窥析一些文化因子之间的互融，其次在融合过程中文化因子影响从来不是单相运动，文化融合多半都是双向，交互形式，而人作为文化载体，将会在广阔辽域的沙漠中穿行，艺术家并用绘画的形式，把他们文化因子绘制在墙上，形成敦煌莫高窟，从一幅壁画人物外部形态探析溯源，带着一个问题，为什么，从倒叙手法进行阐述，描述敦煌莫高窟文化的今世前生。

① 王克芬，柴剑虹.绿洲上的乐舞 [M].甘肃教育出版社，2015.6.48

3.2.1 中原文化对敦煌乐舞壁画的影响

由于敦煌至今任然是我国版图，从汉武帝时期就开始对敦煌进行统治，中原文化在敦煌莫高窟的壁画中随处可见，那被中原文化影响过出现在敦煌石窟的乐舞也有很多，自从汉代以来到十六国时期敦煌的版图一直受到中原文化的影响，直到十六国时期敦煌莫高窟修建，对敦煌进行统治过的官员也大部分是汉人，可以说是以汉文化为主导，各文化为辅的一种文化相容关系并存发展，在敦煌地区自汉武帝以来常居人口还是以汉人为主，少数民族杂居的社会文化圈，但是汉文化对莫高窟影响还是很大，从壁画来看例如巾舞、剑器舞、百戏童子舞等，这些乐舞都是中原汉文化的原型，举一粒现象来说明古今之变。

巾舞发现

巾舞：从敦煌莫高窟壁画中，巾舞形态各式各样，每幅壁画都是其流动造型，从莫高窟第 172 窟北壁是一幅正背两面双人巾舞两人姿态相同，一正一反双手握巾，身体向左倾斜，左手握巾斜上直臂上举，右手握巾弯壁举至头顶上方，左腿弯膝勾趾，以右脚为重心向右出跨下蹲，由于丝巾在空中飞舞，可以判断出是在舞动的过程中形成其造型。

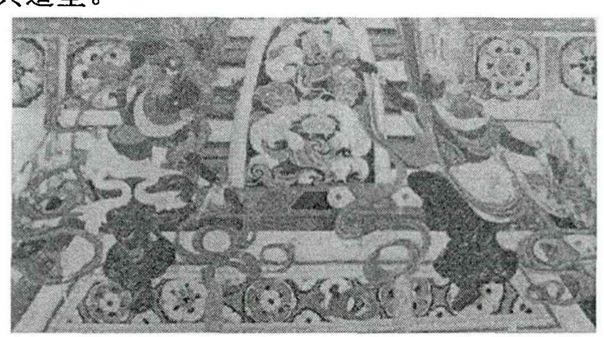


图 3.3 莫高窟第 148 窟东壁

巾舞今生

21 世纪今天我们所看到动态巾舞，以舞剧《丝路花雨》为代表的一系列丝路作品中，是我们艺术家从壁画中提取出来其形态，加上当代社会审美标准对艺术文化的解读，所构想出来的舞蹈艺术作品，敦煌莫高窟 172 窟与 148 窟修建于胜唐时期，然而舞剧《丝路花雨》初创于一九八二年，这部舞剧是艺术家根据敦煌壁画舞姿形态为动机衍生出来的作品在当时风靡一时，舞剧主要反应大唐盛世景观，囊括了多个民族的文化因子，体现一种文化胸襟，和对文化的一种内敛、包容、理解的开放态度。

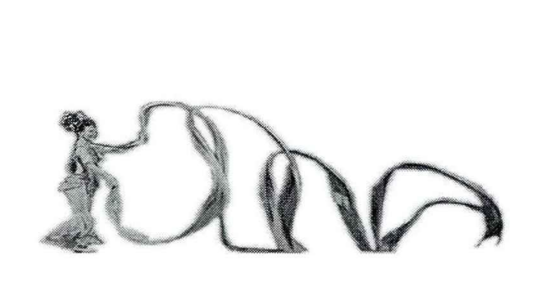



图 3.4 《丝路花雨》巾舞

巾舞前世

从当前收集的资料来看中国古代舞蹈巾舞按时间顺序有四种用法，第一种在“公元 11 世纪西周时代用于祭祀的《六小舞》中就有《帔舞》，舞者手持五彩缯”[①]第二种巾舞又称公莫舞，属于杂舞类，相传“汉高祖与项藉会与鸿门，项庄舞剑。将杀害高祖，项伯亦舞，以袖隔之，且云“公莫害沛公也”。之后就常用于宴乡食助兴，舞者所用巾帛最长可达两丈多，其舞发与今天的《红绸舞》相同，第三种是“唐朝妇女普遍使用的披帛，舞女亦常执披帛而舞，在宫廷与上层官宦家庭的宴乐中的巾舞更是盛行不衰”[②]丝巾流行及其在敦煌壁画里形象与中国丝绸传播



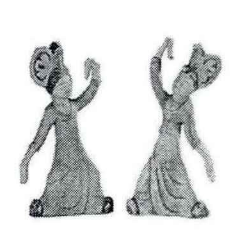



图 3.5 汉代 东汉 北魏 唐 （巾舞）

有着密切的关系，正是在丝路上丝绸的发达，才导致使用巾帛或者披帛的概率增加，也才使手持舞巾的表演增加，只有这样当时敦煌的绘画师才会把巾舞记录在敦煌的壁画中，西周时期就有了帔舞，在漫长时期的发展中巾舞经过了很多的朝代变换，时间在变、空间在变但是以巾或袖为特征的道具舞形态从来没有变。以下四幅图说明无论在任时代的变化但是以袖为舞的特征四个陶俑均为乐舞俑。

① 王克芬，柴剑虹.绿洲上的乐舞[M].甘肃教育出版社，2015.6.29
② 同上

3.2.2 希腊文化对敦煌乐舞壁画的影响

在敦煌石窟中虽然中原文化占据主要位置，但是也有大量外来文化参显在其中例如飞天、反弹琵琶、龟兹乐、拂秣舞都属于外来乐舞。从石窟中看从北凉建窟以来直至元代，由于敦煌地处交通要道，自然外来民族也带着自己文化来到敦煌，而希腊文化对石窟也造成举足轻重的作用，基本上有两个方面，第一个方面希腊文化对石窟影响是间接性的，有学者研究发现，石窟壁画是由西域传入敦煌，但是在这之前在西域已经传播了将近一个世纪的时间，而在传入西域之前又是受



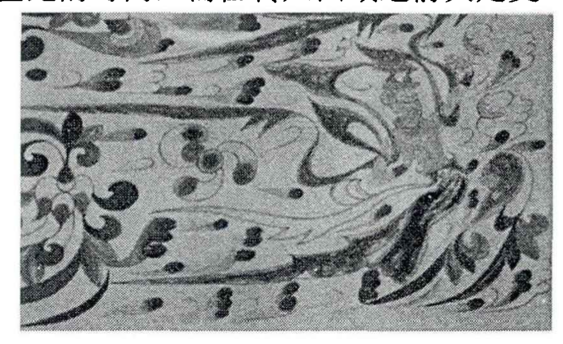


图 3.6 莫高窟第 285 窟南壁

到了键陀罗的佛教艺术发展，而但是修建键陀罗佛教艺术的匠人们却又一部分是希腊人的后裔，所以会说是间接性的其因之一，第二个原因是从壁画的乐舞形象飞天的造型，同样也是在键陀罗地区有类似于的形象，有研究乐舞的专家发现“印、巴地区形成的键陀罗艺术中的飞天，则又明显的受到希腊雕刻的影响，带有希腊爱神形象特征，虽有小翅膀但是动感不强。”[①]所以说敦煌莫高窟壁画里的飞天乐伎与希腊有着间接的影响，当一种文化跨越到另一种文化圈时，文化碰撞就此产生，在这个过程中交互、融合、渗透，形成了中国敦煌这种独具特色的敦煌文化。以飞天乐伎为例阐述希腊文化对敦煌莫高窟壁画的影响。飞天乐伎：上述对飞天乐伎有所简略的描述，飞天的形象在敦煌莫高窟有很多，下图只是其中的一角截。

飞天发现

飞天作为敦煌的名片而文明于世，飞天在莫高窟中有很多，各个时期的都不一样，飞天的演变其实也是一个汉化的过程，直到唐朝达到高峰，具有大唐风韵的飞天特色极具鲜明，飞天伎乐飞升轻盈，不像印度飞天较为笨重，北凉时期的飞天大多都是属于男性，绘制的线条较为粗犷，经过慢慢的演变线条变得细腻，飞天身姿趋于“S”特征，逐渐的向女性特征转化。当敦煌莫高窟再次展现在世人面前的时候，那是佛国的一方净土幸福安详。

① 王克芬，柴剑虹.绿洲上的乐舞[M] 甘肃教育出版社，2015.6.18

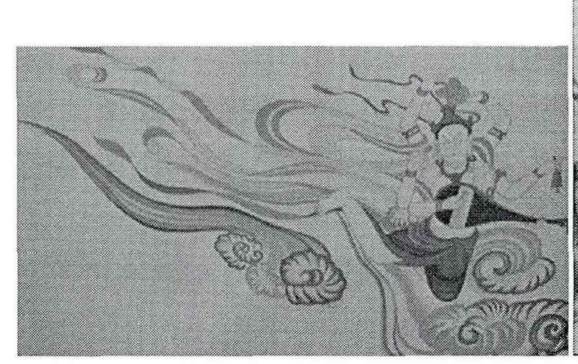


图 3.7 莫高窟 148 窟摹本六臂飞天

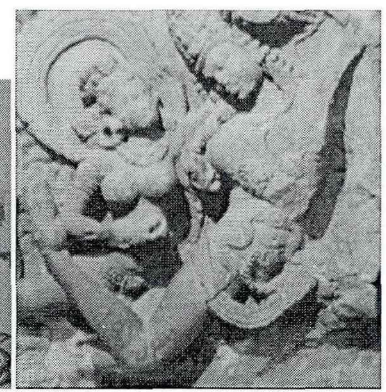


图 3.8 印度飞天

飞天今生

现代飞天出现与二零零八年春节联欢晚会，当时由广州军区政治部战士文工团邢时苗所编创，八名女表演所表演的舞蹈节目《飞天》，在当时在舞蹈界还引起不少的轰动，八名飞天立于莲花台上，时而飞舞、时而倾倒、时而旋转，曼妙形态，极其动人，特别是倾倒的造型是由编导所设置的独特装置才得以完成，可以说是正式由于有了这个独特的装置才使的飞天更加的活灵活现，也是正是有了这个装置人身的飞天的也才能飞起来。

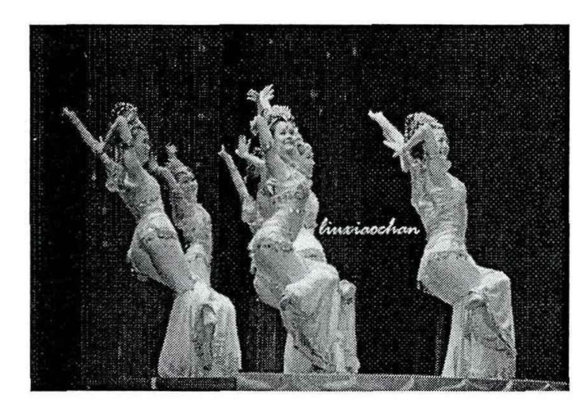




图 3.8 拍摄与国家大剧院

飞天前世

从跨文化互动的视角来看，敦煌飞天受到希腊与印度双重影响。有史书记载，从史实时间倒序来看敦煌莫高窟建造，她是受到西域文化影响，而西域文化又受到键陀罗文化影响，键陀罗文化受到印度与希腊文化影响。敦煌文化是融合众多文化之后的一个中国新文化。键陀罗文化以佛像最为著名，今天大约在阿富汗东部和巴基斯坦西北部，其地处兴都库什山脉，人口多居于喀布尔河、斯瓦特河、印度河等河流冲击形成山谷地区。公元前五世纪时这里居住着波斯人，早在公元

前四世纪马其顿王亚历山大大帝（前 356～前 323）征服此地后，即以此为东方领地的统治中心。塞琉西王朝统治中亚地区的时候，更将大批希腊人和马其顿人移居此地。巴克特里亚王国时期，中亚农业和畜牧业迅速发展，种植小麦、稻谷、葡萄。费尔干纳盆地以出产良马著称。公元前 3 世纪以后，城市经济繁荣。希腊宗教、建筑风格、雕塑技艺、钱币和金属器皿铸造技术在中亚及南亚北部广泛流行。直到公元前三世纪阿育王建立印度的孔雀王朝，孔雀王朝将塔克西拉城归至摩揭陀国版图。“后阿育王信仰佛教，塔克西拉逐渐成为香火鼎盛的佛教圣地和学者云集的哲学宗教艺术中心，法显、玄奘等中土高僧都曾到此朝拜，公元 1 世纪，由大月氏人建立的贵霜王朝兴起于印度半岛北部，渐次扩张版图。到迦腻色迦王一世即位后，定都布路沙布逻城即今巴基斯坦国开伯尔-普什图省省会——白沙瓦市。法显《佛国记》作弗楼沙国，《魏书》作弗楼沙城，均为梵文的不同音译，意译则为丈夫土、丈夫城，《续高僧传》卷二作丈夫宫。据《大唐西域记》卷二记载，布路沙布逻城周四十余里。此时期，犍陀罗国国势强盛，其领土北到花剌子模（中亚），南至温德亚山，大致包含今阿富汗国全境、巴基斯坦国全境、克什米尔全境、我国新疆的喀什噶尔、和田、莎车等地，以及印度瓦拉纳西市以西的广大区域。迦腻色迦王在位期间皈依了佛教，在各地修建了大量佛教建筑，为犍陀罗艺术的产生和发展提供了温床，并襄赞了佛教第四次结集”。



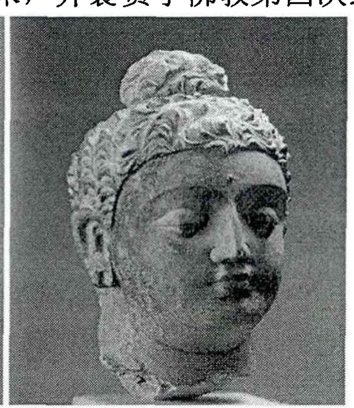


图 3.9　　图 4.0

斯坦卡拉奇国立博物馆藏犍陀罗式佛头　巴基斯坦白沙瓦博物馆藏犍陀罗菩萨立像

以上史实证明了我国新疆地区的石窟确是受到了键陀罗佛教文化的影响，而敦煌石窟中的佛像也是一步一步汉化的过程，在键陀罗地区出土的“佛陀涅槃”浮雕中的童子飞天，对于这幅“佛陀涅槃”产生于今巴基斯坦的贵霜时代古键陀罗国，属于是古印度文明，对于这幅图中的飞天有学者是这样描述的，“在印巴

地区形成的键陀罗艺术中的飞天，则又受到了古希腊的影响 ，带有希腊爱神形象的特征，虽有小翅膀但是动感不强”。[1]在这段话中其中表述的飞天的形象具有“爱



图 4.1 键陀罗地区出土的“佛陀涅槃”浮雕中的童子飞天

神的特征”从键陀罗出土的“佛陀涅槃”浮雕中的童子飞天，对此我持有不同的看法，在我收集的资料当中，加上从史书中与对希腊神话的了解中，代表爱神的只有小爱神丘比特，但是在调查中丘比特除了有对飞翔的翅膀以外，其中更重要的是手握的箭，常说的“丘比特之箭”，在对希腊神话的了解中知道希腊神话里有名“胜利女神”“在她最著名的肖像中，如卢浮宫内的《萨莫特拉斯的胜利女神》(Victoire de Samothrace)，她表现为裸体或是穿有盔甲的带翅女神。在希腊的陶器上，她被描绘为站立、飞翔或是跨步，有时候是在祭坛上倾注祭酒。她的附属物通常是花环、双耳罐、小瓶和香炉。在意大利西部的希腊殖民地上她通常出现为乘坐战车的形象，在另一些地方她表现为拿着武器或奖杯，或是演奏里拉（lyre，古希腊的竖琴，有五弦至七弦）或笛子。”[2]从她的所属年代来看，壁画很可能是受到了希腊胜利女神的影响，因为女神的雕像出现在公元前三世纪，和阿育王统治的孔雀王朝处于同一个时期。加上阿育王佛教的推广，希腊后裔人为雕塑师，还有一种可能是，也许只是创作石雕的人为了体现神圣的一种方式附加上、想象的创作而已。而键陀罗地区的飞天与印度初期的飞天还是有区别。

综上所述飞天的形态演变受到印度文化影响也受到了希腊文化影响，从希腊“胜利女神”附属物与印度乾闼婆附属物居然相似度极高，只是一个属于是东方，一个属于西方。而我们中国敦煌石窟壁画中的飞天其实是结合了两种文化是一种融汇的象征，这种融合在敦煌莫高窟中又再次一步一步的汉化。

① 王克芬，柴剑虹.绿洲上的乐舞[M]. 甘肃教育出版社，2015.6.29

② 科普中国百科科普词条

3.2.3 印度文化对敦煌乐舞壁画的影响

敦煌文化融合、吸收、借鉴来往敦煌的游客、商人、传教僧人等。史书上曾经有记载曾经受到过希腊间接影响，但是同样也受到印度文化、西域文化影响，从汉武帝派张骞打开丝绸之路开始，丝绸之路也作为一条交通要道，承接联系着各国经济命脉，丝绸之路是因运输丝绸而得名，却也是一条商道，商道无非就是经济命脉之道，有史学家记载丝路的兴衰，链接着各国的经济状况，和大国命脉，国力的强盛与经济有着千丝万缕的联系，可谓经济才是基础，由此可见丝路的重要性，在这样一种背景下敦煌作为丝路上的一个停留站，往来不断的贸易在这里自然会形成一种各个人种、各个民族、各个文化之间的交流与碰撞的平台，相对于希腊文化，敦煌文化更多的受到印度文化影响。壁画中印度文化显现的比较突

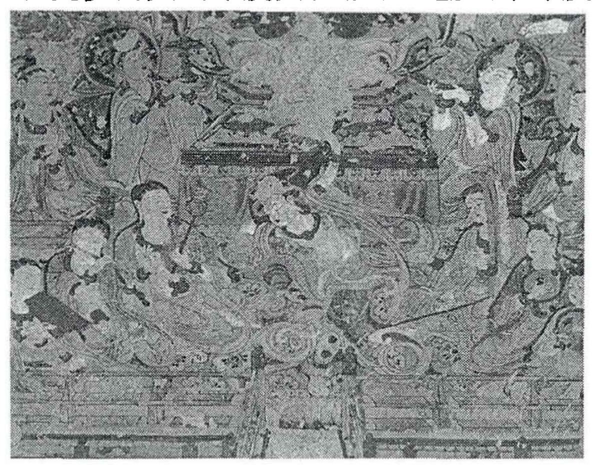


图 4.2 反弹琵琶

出，例如：佛教文化、反弹琵琶乐伎、等都体现出敦煌石窟中印度文化融合，从壁画中可以窥析出印度文化因子，包括佛教文化都是从敦煌这个入口传入而来。

反弹琵琶今生

从 1900 年莫高窟的再次开凿中，敦煌壁画再次映入世人的眼前，在经变画中反弹琵琶最为引人注目，壁画中除了画有高超技术的反弹琵琶乐伎以外，还包含了旁边的其他乐伎在内，反弹琵琶凸显了乐舞人的高超技艺，手持琵琶双手托举于颈部位置，边弹奏边舞动，显示了舞人具有与众不同的高超乐舞技艺。在舞剧《丝路花雨》、《大梦敦煌》等众多的表现丝路乐舞的舞剧中都有反弹琵琶乐伎的出现。



图 4.3 舞剧《丝路花雨》

反弹琵琶前世

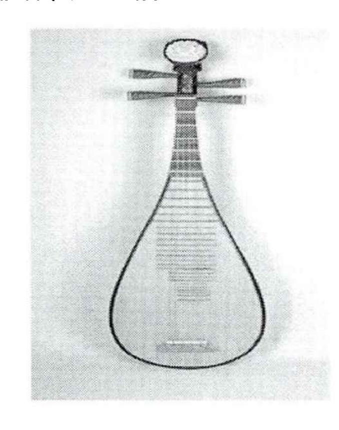


图 4.4 琵琶

在查阅相关书籍，有关反弹琵琶的前世具有四种情况，一、敦煌壁画中表现，民间赛神的民风习俗画面中，多出现女巫弹琵琶起舞的场景，可以推断当时现实生活中有边弹奏琵琶而舞的情景。二、在中唐以后大量出现反弹琵琶，推测有可能是在吐蕃时期敦煌时期传入的，据考证，西藏定日地区至今还有反弹四弦琴起舞的形式。三、也不能排除昭武九姓原有的乐舞中就有反弹乐器而舞的动作。琵琶，是东亚传统弹拨乐器，已经有二千多年的历史，最早被称为"琵琶"的乐器大约在中国秦朝时期出现的。"琵琶"这个名称来自所谓"推手为枇，引手为杷"（最基本的弹拨技巧）所以名为"枇杷"（琵琶）。在唐朝以前，琵琶也是汉语里对所有鲁特琴族（又称琉特属）弹拨乐器的。发展南北朝时，通过丝绸之路与西域进行文化交流，曲琵琶由波斯经今新疆传入我国。它盛行于北朝，并在公元 6 世纪上半叶传到南方长江流域一带。 从北齐到唐代，是琵琶发展史的第一个高峰，原籍曹国（今乌兹别克斯坦撒马尔罕东北一带）的曹氏琵琶家族是其中的杰出代表，如北齐至隋代的曹妙达，因善琵琶在北齐时即被封王，入隋后又被任为宫中乐官，于太乐教习琵琶技艺。 在隋唐九、十部乐中，曲项琵琶已成为主要乐器，对盛唐歌舞艺术的发展起了重要作用。从敦煌壁画和云冈石刻中，仍能见到它在当时乐队中的地位。中国琵琶更传到东亚其他地区，发展成现时的日本琵琶、朝鲜琵琶和越南琵琶。

3.2.4 中亚伊斯兰文化对敦煌乐舞壁画的影响

敦煌石窟乐舞文化里伊斯兰教西域文化特征较为明显，除了西域文化也包含了波斯文化，西域文化是受到了波斯文化的影响，两种文化属于一脉相承，由于敦煌地处于中原与西域的交接处，西方文化的东进首先会在西域传播，其次再传入到敦煌，在敦煌文化多样、繁杂、不光是受到了西域的影响，在文化的进化论中有研究表明，西域也受到了波斯文化的影响。在敦煌石窟中受到西域文化影响的乐舞有很多，例如：柘枝舞、胡旋舞、胡旋舞等，还有上文描述的飞天乐舞，都有受到西域文化的影响，下文将以胡旋舞例进行描述。

胡旋舞发现

在敦煌莫高窟中，壁画乐舞里有一些壁画形态是表现西域的胡旋舞，胡旋舞在盛唐时期受到大家的喜爱，有历史的记载胡旋舞是由西域康居国献胡旋女而传入中原。“其实康国属于“昭武九姓”，原来居住在河西走廊南侧的祁连山，后迁徙中亚，以胡旋舞很可能是河西绿洲地区少数民族民间舞蹈融会了中亚乐舞而形成的。”[①]在莫高窟盛唐时期第 220 窟所描绘的经变画有特征明显的急速胡旋舞图，在窟中除了这对胡旋舞图还有对舞图，胡旋舞节拍鲜明奔腾欢快，多旋转蹬踏，故名胡旋。伴奏音乐以打击乐为主，与它快速的节奏、刚劲的风格相适应的。《胡旋舞》是通过丝绸之路传来的西域旋转性的舞种。《胡旋舞》是著名的西北少数民族舞蹈。胡旋女所穿为宽摆长裙，头戴饰品，长袖摆，旋舞起来时，身如飘雪飞如，龟兹壁画中有大量的旋转舞女形象，那种两脚足尖交叉、左手叉腰、右、手擎起。全身彩带飘逸，裙摆旋为弧形，这正是旋转的瞬间姿态，以造成“回风乱舞当空霰”的效果。



图 4.5 莫高窟 220 窟胡旋舞

胡旋舞今生

敦煌莫高窟中的胡旋舞在很多大型的舞剧、情景剧、舞台剧中都有出现，甚至在舞蹈教学的课堂也会有教授胡旋舞的教师，在甘肃以高金荣教师创编的《敦煌舞》专著中就有胡旋舞，高金荣曾经说过“胡旋舞最大的特点就是旋转”如今高金荣老师还在甘肃教授敦煌“胡旋舞”如图（如图 4.6）



图 4.6 高金荣教授敦煌舞与胡旋舞

① 王克芬，柴剑虹.绿洲上的乐舞[M]. 甘肃教育出版社，2015.6.83

胡旋舞前世

西域歌舞名胡旋，传入宫掖靡长安。吹奏何必琼林宴，市间到处闻管弦。隋唐时期，西域文化包括宗教(如景教、袄教)、服饰 (如胡服翻领窄袖)、饮食 (如胡饼、烧饼)、绘画、歌舞、音乐及乐器等一起传入长安。音乐主要有龟兹乐、天竺乐、疏勒乐、安国乐等。乐器舞蹈也随之而流行。著名的『胡腾舞』出自石国；刘言史《王中丞宅夜观胡腾》诗：『石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。』李端《胡腾儿》诗：『环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。』又有『胡旋舞』，出自康国；白居易《新乐府·胡旋女》：『胡旋女，出康居。弦歌一声双袖举，回雪飘飘转蓬舞。左旋右转不知疲，千匝万周无已时。』出土唐三彩中有穿舞服的舞伎俑，唐墓壁画中也有舞女张臂作舞形象。唐代曾在西域康国(今乌兹别克共和国撒马尔罕一带)设置康居都督府。白居易《胡旋女》—诗中曾提到"胡旋女出康居"《新唐书·西域传》也记载厂当时西域康国、史国、米国等，都曾向宫里送胡旋女的事。长安城里，一时舞胡旋成风，成为当时最为流行、最为时髦的胡舞。所以《胡旋舞》最初是由康国等地传来的富有民族特色的舞蹈。《新唐书·西域传》云："康者，一日萨末鞬，亦曰飒秣建，元魏所谓悉万斤者。其南距史百五十里，西北距西曹百余里，东南属米百里，北中曹五十里。在那密水南，大城三十，小堡三百。君姓温，本月氏人。始居祁连北昭武，为突厥所破，稍南依葱岭，即有其地。"据载，康国"人嗜酒，好歌舞于道。"对胡旋舞尤为醉心。

3.3 跨文化中的敦煌石窟乐舞壁画特征

敦煌莫高窟乐舞形态特征多样，相对于中原文化来说更为复杂，敦煌文化由于地处于沟通东西文化的入口在形成这个形态的过程中背景文化特征也十分鲜明，背景文化的复杂犹如盘根错结，就这样的情况在文化互动的过程中具有一定的复杂、多样性，也就可以推断出跨文化互动的过程中敦煌石窟乐舞作为文化的一部分同样也是具有时代性、民族性、多元性、互动性是每个敦煌文化特征所特有的特点，也是在跨文化互动的过程中所展现出来的文化特征。

3.3.1 敦煌莫高窟乐舞壁画时代性

敦煌莫高窟乐舞具有时代性，石窟划分也是根据不同年代，而区别开来，从北凉建窟开始到元代，每个时期各有特色，每个时代都不一样，从为禅定而建窟开始，到后来专记录供养人建窟，内容越来越世俗化，但是每个石窟都具有自己的特色。从石窟工艺上看基本是从简单到复杂，直到唐代才达到一个高峰，在绘

画技术上面，线条表现也相对于前朝线条更加流畅，壁画中乐舞从人物造型，规模来说跟政权统治者对乐舞干预程度息息相，而后在唐代丰富，达到鼎盛。

3.3.2 敦煌莫高窟乐舞壁画民族性

敦煌石窟文化具有一定民族性，这个问题需要从两个反方面来看，第一个方面是外来民族特征，第二个方面敦煌在中国。敦煌文化是具有中华民族汉文化特征，这种特征是一种博爱、包容、吸收、借鉴所产生的，从进化论来讲，无论是人类、文化、还是社会进化、都是用来相互借鉴吸收，无论是从什么角度来看想要进步，借鉴与融合是必不可少，所以在评判一个文化具有多元性时，同时需要客观的看待，不能抹灭其文化优势，取其长，补齐短是最好进步方式。面对多种文化需要与正式他者文化，发扬本民族应有文化特征，加强文化民族特性。

3.3.3 敦煌莫高窟乐舞壁画多元性

敦煌石窟乐舞多元性表现在很多方面，乐舞主要是以汉文化为主体，其它文化为辅，同时也受到很多不同宗教、文字、不同民族文化的影响。在宗教方面受到了佛教、景教、基督教、拜火教等影响。从藏经洞出土的文献来看，洞窟包含的文字有蒙文、回鹘文、藏文、梵文、突厥文、婆罗迷文等很多文字，可见当时的在敦煌地区文字种类繁盛其形态多样。从文字上看有大量的不同种类的文字，然而相应的民族文化也参杂当时敦煌的文化环境之中，再从政权的更迭，敦煌政权的更替不同于中原内部，由于其地理位置处于多种文化的交汇处，所以无论政权，还是文化表现出来都是相对复杂。所以说敦煌的地理位置就决定了她是一个文化地域浓缩版，具有一定的多元性。

3.3.4 敦煌莫高窟乐舞壁画互动性

在敦煌石窟乐舞中乐舞的互动性，同样是从两方面看，一、文化背景的互动性，二、是舞姿形态的互动性。文化背景互动性从历时性分析，敦煌乐舞从北凉时期就开始出现，石窟的建造一直持续不断，直到元朝停止建窟，再到后来石窟的发现，至今经历了一千六百多年，壁画在石窟中长时间的发展与演变以来，不光让我们从壁画中解了先人的文化习惯，也让后者能够通过壁画与先人进行对话。共时性，当敦煌石窟的建造是按政权的更替而划分为每个不同的时期，在每个不同时期中的壁画形态下所蕴含的文化环境所体现出一种交互、往来的文化互动性。在舞姿形态上，每一幅壁画无论是在描绘的物体形态上，还是在壁画描绘的舞人

对舞的过程中，舞人的眼神与动作都存在互动性，有乐舞合鸣；有双双对舞；也还有乐舞对伴舞。有人参与的空间就有互动。

本章主要是通过四个不同文化例证来说明乐舞中的跨文化互动部分，本章节主要是通过敦煌莫高窟的壁画乐舞作为主线，无论是在壁画形态还是在壁画背后的文化历史互动性是必不可免的，互动性也是历时性与共时性的结合，莫高窟乐舞得却具有以上四大特性，时代性、民族性、多元性、与互动性。一种文化的形成必然也脱离不了以人为本的基础，站在地理位置与历史文化的积淀上，透过四种异质文化分析出敦煌石窟乐舞的复杂多样。

第 4 章 跨文化中敦煌莫高窟乐舞壁画艺术当代思索

敦煌莫高窟地处于丝绸之路上，是丝绸之路上一颗璀璨明珠，丝路文化、敦煌文化、都是众多文化的综合体，文化交织其错综复杂。丝绸之路东起长安，西至大秦曾今是沟通亚欧大陆十分重要的交通要道，丝路的畅通给各国人们带来了很多的便捷，不同文化在这里交汇、渗透、融合，历经时间推移、政权战争、瘟疫传播等程度的不同影响形成了各自不同新的文化体系，例如敦煌文化融合了中原文化、希腊文化、伊斯兰文化、与印度文化，在这些文化中敦煌石窟所集大成，形成了一种以中原文化为主，多种文化相交互的新文化观，以一种开放、包容、谦卑的态度接纳文化的不同，取其精华去其糟粕。在丝绸之路上，我们的老祖先用智慧创造了自己新的文化，我们国家在以儒释道为一体，儒家文化为核心的文化价值观中吸收外来文化融汇到自己文化之中，不排外、不对立异质文化，而是虚心接受，吸收并发扬，这种精神，特别是在 21 世纪的今天习总书记提出：创新是第一驱动力，创新带动发展。在这样一种背景下我们如何创新，已经成为一个新命题。在全球化进程中，文化形成一种多元化、开放化的文化观，如何在这个大的文化背景中存有自己独特而具有创新性的文化内涵，这需学者在面对异质文化时，认同异质文化，认同不代表大量吸收，我只是认可你，同意你的存在，但是我也有我自己的文化特点，这是一种态度，一种对待文化的态度。

4.1 敦煌莫高窟乐舞的当代重建

敦煌莫高窟从近代藏经洞发现以来，各科学者纷纷对莫高窟进行探索性研究，在各个方面都较有成效，在这个过程中敦煌学就此诞生，敦煌学主要分为两个方面：一个是对壁画的研究、还有一方面是对敦煌古籍研究，从 1981 年《敦煌研究》试刊以来，为新生的研究敦煌的学者提供了有效的产考价值，但在 21 世纪的今天，敦煌学的研究成果举世瞩目，学者如何突破如何创新，已经成为当下敦煌学者的一大难题，从藏经洞发现以来，敦煌乐舞就以各种形式再现，形式多样，内容一致。例如高金荣女士首创的敦煌舞教程，就是从敦煌壁画提取的舞蹈动作元素；如春晚表演的《千手观音》也是根据敦煌壁画所提取的动作元素；再有由甘肃歌舞剧院表演的舞剧《丝路花雨》居中的“反弹琵琶”、“飞天”、“巾舞”的形象都是从壁画提取的造型特点，之后还衍生出多种与丝路为主仿壁画的乐舞舞剧。

壁画面对时间的流逝，面对研究者的不同，后来的研究者当然也是无法避开前人的观点，有所创新也是站在前人的基础之上加以改变，也只能在前人的观点上结合当下社会所需要的语境，对舞蹈壁画进行新的解读，对壁画进行重建。

4.1.1 敦煌壁画再现

敦煌壁画十分精美，每幅壁画基本都刻画在不到二十平米的断崖石窟里，洞中漆黑一片，如不仔细观察，难以发现她所蕴含独特文化特征，在壁画再现的过程中，经历了高金荣教授多次亲临洞窟中，观察洞窟中壁画所再次创作出来的并命名为《敦煌舞》的一种属于敦煌的中国古典舞，敦煌舞的在现，活化了洞窟中壁画的乐舞形象，通过高金荣教授的编排和创作，整理出了一套敦煌舞教材，在当下还得以传播和发展，敦煌舞的传播基本上是以甘肃为圆心向四周扩散的传播方式逐渐缓慢的传播，敦煌舞的诞生为传承中华文化做出了贡献。

在 1979 年由甘肃省歌舞剧院创作出的大型民族舞剧《丝路花雨》，以瑛娘的生世为主线与张大千的人物关系贯穿整台舞剧，舞剧中的很多场景都取材与敦煌莫高窟洞中的壁画，如舞剧中的反弹琵琶形象、飞天形象、巾舞的形象、胡旋舞的形象等等。很多动作都是从壁画中脱颖而出，形成活的、动的、灵的形象与舞蹈动态，得益于甘肃省歌舞剧院老一辈艺术家身临其境，观察、模仿、揣摩、思索后最终提炼出大家在舞剧中所看见的舞蹈姿态。《丝路花雨》创作过程其实是洞窟壁画一步一步的再现过程，从静态的舞姿形态，转换成了动态的舞蹈动作，其工作的艰辛，反复的观察，记录是必不可少的程序，正是这样的艰辛《丝路花雨》才能被大家称为“东方白天鹅”，就连古雪夫第一次观看《丝路花雨》时就萌生了亲自翻排《丝路花雨》的想法。可见《丝路花雨》的影响力非同一般。

4.1.2 敦煌壁画重建

在 21 世纪中以敦煌壁画为依托所复原舞蹈剧目不胜枚举，最为经典的大型民族舞剧《丝路花雨》就是根据壁画造型所创造出来的，在 1979 年甘肃歌舞剧院对敦煌莫高窟壁画进行再造与复活。经过 39 年后的今天，面对 21 世纪这样一个新的时代如何重塑壁画当年再现的辉煌，我们年轻的学者需要从新审视壁画的原型，找到敦煌舞的根，从新创作出属于新时代的文化遗产。

4.2 敦煌莫高窟乐舞保护传承

敦煌莫高窟在 1950 年被列为我国第一批全国重点文物保护单位，把 1944 年建立的国立敦煌艺术研究所改名为敦煌文物研究所，至今为止敦煌莫高窟保护工作已经经历了大约 74 年之久,“我们不能以牺牲珍贵文物为代价换取旅游业发展，也不能因为要保护而拒游客于千里之外，而是要在切实保护和管理好文物的前提下，充分发挥文化遗产低的重要作用。”这是樊锦诗院长所说，根据院长介绍，在上世纪 90 年代末就开始利用数字技术对莫高窟壁画进行摄影采集和图像处理工作，全面开展数字化。数字化也是为更好保护敦煌莫高窟里壁画衰退。

4.2.1 加强重视传统文化

在 21 世纪的今天，十九大的召开提出“坚定文化自信，推动文化繁荣”在习总书记的指导下我们需要，重视传统文化，加强文化建设，根植于物质文化遗产，从遗产保护做起，从根源加以保护，她作为艺术创作的源泉，应当重视起来，重视传统文化的保护和和传承，可以从以下三点分别展开，一、从分发挥政府、企业、民间多方面的力量传承弘扬传统文化。相关机制做出有力于传统文化的建设，在政府的号召下可以适当展开文化遗产活动，给百姓创建出具有传统文化的社会环境。二、运用高科技传统文化传承弘扬领域得到广泛运用，敦煌的数字化就是一个很好的范例，让敦煌石窟得到保护，数字敦煌减少人为的破坏，使保护与传承有效的统一起来。三、文化传承与社区营造，城镇化建设紧密结合，加强当地文化传承与社区精密结合，做到传统文化根植于民的基本方针，城镇化建设融汇在一起，加强区域的管理做到传统文化城镇建设结合在一起。

4.2.2 加强传统文化的宣传

敦煌传统文化是我们老祖先遗留下来的文化魁宝，经历长时间变化，同样也有大部人为了保护敦煌文物为之奉献一生，用毕生心血在荒芜人烟的沙漠断崖边守护一生，他们的一生都献给了敦煌、献给了莫高窟，从而能让世界级的中国传统文物得以保存，上千年的文物至今还可以供认参观浏览，都得于这些默默保护文物的学者和专家们，说起敦煌、飞天、反弹琵琶、作为城市文化名片已经享誉海内外，这都得力于出色的宣传工作，旅游业的开发当然是敦煌文化宣传最主要的方式，敦煌文化的宣传工作可以为广大传统文化的宣传提供借鉴。传统文化的宣传工作需要全面落实，要让传统文化根植于心，就需要从孩子抓起，首先让传

统文化走进校园，向学生传播传统文化价值核心观，为弘扬传统文化做到有效扩展与传播。其次借用现代传播媒介，对传统文化进行宣传，可以将传统文化融入到文学、艺术、摄影、戏剧、网络、旅游等多种文化传播机制中，让新时代文化生活充满传统文化的气息，让中国传统文化民间化、大众化、国际化、世界化。

4.2.3 加强宣传文化中蕴含的人文精神

如何看待传统文化，中华文化渊源流长上下近五千年不止，生活在这片土地上的人民世世代代、主主辈辈大部分土著居民都在这片土地上常年居住，传承着属于各自部落传习下来的习俗和文化，我们是一个拥有五十六个少数民族的大国，民族特点丰富多彩，各有其态，如万花筒一般绚烂，一个民族文化，代表的是这个民族的符号，是这个民族的灵魂，是这个民族独有的特性，传统文化也是民族的身份和象征，是区别于其他民族的标志，同样也是一种信仰，一种对民族的信仰，几千的文化积淀在新的时期面临巨大的挑战，我们应该尊重历史，尊重弘扬我们的传统文化，不能让多年的文脉断送在我们这代后辈子孙上，弘扬传统文化的人文精神，也是当下文化传承的核心。

结 语

丝绸之路上的敦煌是丝路上一颗璀璨的明珠，由于地理位置，处于多种文化的交接处，文化的复杂多样是敦煌成为众多学者关注、研究的一个重要因素。敦煌文化是中国文化的一部分，是融合了外来文化的一个新型文化，体现了我国文化的博大精深和包容，据说敦煌的名称“敦”乃“大”意，“煌”乃“恢弘”从名称上就彰显了敦煌本有的无穷魅力，其实敦煌研究者就已经享誉海内外，而且还是来自不同的国家，早在 1987 年 12 月敦煌莫高窟被列入世界文化遗产名录，也是我国第一个被列入的世界文化遗产的文化圣地，可见她的影响力非同一般。这种跨文化的互动在敦煌地区持续不断，堪称古代的“国际大都市”，直到人口衰弱、大量的迁移，造成文化的再次外传，尽管这样，但是敦煌壁画却作为一种像后人传达文化时的另一种工具，从壁画的形态中可以看出当时文化的多元性，交互的特点，在石窟壁画上形成了一种传承，一种向先人的对话与互动，文化的形成至今，绝对不是一种单一文化延续，而是单一文化在延续中不断的、积极的、吸收不同的异质文化为己所用，来补充自己文化的不足。当然在吸收的过程中也受到了政治经济的影响，在时代变迁、流逝、中变化至今，笔者的这篇论文主要是从乐舞形态背后的历史文化为主线，把乐舞形态作为开启历史文化的钥匙，用乐舞壁画的例证引出其背后的前世今生与当下文化的传承与保护。

在我撰写硕士论文的时候，发现敦煌文化的文化观非常符合 21 世纪多元文化的文化观，在全球化的趋势下依托着科技地发展，互联网把世界相连，交往的工具多样，获取信息更加便捷，国与国之间、文化与文化之间、民族与民族之间的矛盾与冲突也是必不可少，在这样一个大环境中我们对待不同的文化具有相应辨识度，尊重异质文化，发扬民族特征，让每个民族都有自己的文化特点，让我们真真形成“全球村”“文化村”的全球文化共存圈。同时积极弘扬传统文化，做好文化的保护工作，让我们自己绚烂的传统文化能走出家园，走向世界。

参考文献

著作：

[1] 本特利.新全球史:文明的传承与交流[C].北京：北京大学出版社，2014

[2] 麦克尼尔.西方的兴起：人类的共同体史[C].北京：中信出版社，2015

[3] 斯宾格勒.江月译，西方的没落[C].湖南：湖南文艺出版社，2011

[4] 罗伯茨.全球史[C]上海：东方出版社，2013

[5] 胡文忠.跨文化交际学概论[M].北京：外语教学与研究出版社，1999

[6] 汤因比.历史研究[C].上海：上海人民出版社,2016

[7] 萨义德.东方学[M].北京：生活·读书·新知，2007

[8] 马明良.伊斯兰文明的历史轨迹与现实走向[M].北京：中国社会科学出版社，2012

[9] 季羡林.季羡林谈义理[M].黑龙江：黑龙江人民出版社，2010

[10] 杨生平、叶险明.全球化进程中文化问题探究[M].北京：中国社会科学出版社 2010

[11] 桂翔.文化交往[M].北京：人民出版社，2011

[12] [俄]B.N.库济辛，甄修钰、张克勤译.古希腊史[M].内蒙古：内蒙古大学出版社，2013

[13] 苏国勋.全球化：文化冲突与共生[M].社会科学文献出版社，2006

[14] 吴芳思.丝绸之路 2000 年[M].济南：山东画报出版社，2008

[15] 宁可、郝春文.敦煌的历史和文化[M].北京：中国国际广播出版社，2010

[16] 黄建华.丝路上的文明古国[M].成都：四川人民出版社, 2001

[17] 胡同庆、王义芝.本色敦煌[M].北京：中国旅游出版社,2014

[18] 候湘华、孙玉龙.敦化花雨[M].石家庄：河北教育出版社,2008

[19] 王克芬、柴剑虹.绿洲上的乐舞.兰州：甘肃教育出版,2015

[20] 王建疆.反弹琵琶全球背景下的敦煌文化艺术研究[M].北京：中国社会科学出版社，2013

硕博士论文

[1] 解雨姣.唐代乐舞在敦煌壁画中的反应[D].兰州：西北民族大学，2014

[2] 姜侍沅.敦煌乐舞文化研究[D].长春：吉林艺术学院，2015

[3] 王虹霞.由汉至唐西域乐舞的传入极其传播特点[D].郑州：河南大学,2003

[4] 李月.先秦儒家乐舞美学思想研究[D].兰州：西北师范大学,2013

[5] 朱若昀.所见中文文本敦煌艺术研究成果的研究方法分析[D].西安：西安音乐学院,2014

[6] 乔晴.敦煌莫高窟第 148 窟乐舞壁画研究[D].武汉：武汉音乐学院,2010

[7] 韩小菲.有关西域乐舞文献和文物互证与研究[D].新疆师范大学,2007

[8] 刘莉.生命的诠释----唐代乐舞意境探析[D].西安：陕西师范大学,2008

[9] 计菲.从模仿到再现---析舞剧《丝路花雨》的艺术体现[D].北京：中国艺术研究院,2016

[10] 张博.跨文化互动与全球史研究[D].济南：山东大学,2011

[11] 张提振.王克芬舞蹈史学研究[D].北京：中国艺术研究院,2016

[12] 金千秋.丝绸之路乐舞文化交流史[D].北京：中国艺术研究院,2001

[13] 于平.中国现当代舞剧发展史刚要[D].北京：中国艺术研究院,2003

[14] 赵喜惠.唐代中外艺术交流研究-----以乐舞、百戏、书法、绘画、雕塑为中心进行考察[D].西安：陕西师范大学,2012

[15] 小鹿林子.如将不尽 与古为新-----“唐乐舞”当代传承的三种主要形态研究.[D]北京：中国艺术研究院,2012

[16] 孙淑女.范式视阈下的跨文化适应理论[D].杭州：浙江大学,2015

[17] 高鸿.跨文化的中国叙事-----以赛珍珠、林语堂、汤亭亭为中心的讨论[D].福州：福建师范大学,2004

学术期刊：

[1] 何平.欧洲和阿拉伯的交通[J].中国社会科学报,2010 1

[2] 周宪.跨文化研究：方法论与观念[J].学术研究,2011 10

[3] 张旭鹏.概念史与历史比较[J].史学理论研究,2009 4

[4] 何平，陈国贲.全球化时代文化研究若干新概念简析-----“文化杂交”和杂交文化”概念的理论内涵[J].山东社会科学,2005 10

[5] 何平.跨文化研究的理论与方法[J].史学理论研究,2014 4

[6] 威尔弗雷德·范·丹姆,李修建(译).审美人类学：一门跨文化和跨学科的研究[J].内蒙古大学艺术学院学报,2015 3

[7] 戴晓东.解读跨文化认同的四种视角[J].学术研究,2013 9

[8] 许锐.从“跨艺·舞动无界”看中国舞蹈创作的后现代文化时差与文化时态[J].北京舞蹈学报,2013 4

[9] 曾婕.跨文化合作 让中国舞蹈形象更加鲜明-----2016 年“中国--中东欧国家艺术合作论坛”[J].舞蹈,2016 6

[10] 江毅.大学教育中实践不足的思考-----以跨文化教育的实践应用为主[J].音乐与舞蹈学

[11] 黄嘉敏.21 世纪大学艺术教育中跨文化交流能力的培养-----美国杨百翰大学海外舞蹈学习项目的理论与实践[J].北京舞蹈学院校报,2011 2

[12] 威尔弗莱德·范·丹姆,刘翔宇(译）.跨文化比较与艺术[J].内蒙古大学艺术学院学报,2014 3

[13] 车延芬.因同而和：中国跨界民族舞蹈的文化认同[J].民间文化论坛,2014 6

[14] 刘晓真.“巴别塔”依旧-----跨文化舞蹈创作中的动作发生和文化转义[J]北京舞蹈学院校报

[15] 曾婕，高雁.跨文化合作争创一流-----访北京舞蹈学院院长郭磊[J].舞蹈，2016 6

[16] 王雯晶.舞蹈心理治疗的跨文化研究述略[J].文学界理论新探

[17] 珍妮·奥谢.跨文化合作-----从肖伯纳·叶娅辛和张云峰的舞蹈作品思考文化跨国的问题[J].北京舞蹈学院校报,2011 增刊

[18] 李彦亮.跨文化冲突与跨文化管理[J].科学社会主义,2006 2

[19] 王安妮.中国民间舞蹈跨文化传播学科构想[J].浙江艺术学院学，2014 2

[20] 梁燕丽.全球语境下的跨文化戏剧[J].中央戏剧学院学报，2008 3

[21] 彭世勇.跨文化研究理论透视-----从霍夫斯塔德到费尔南德斯[J].西安外国语学院学院，2004 3

[22] 刘聪.跨文化交流下的中国舞蹈发展浅析[J].大众文艺

[23] 王安妮.播撒文化火种，重建文化自信-----中国民族舞蹈的跨文化传播构想[J].大众文艺

致　谢

在研究生学习这三年里，很快，一转眼就面临毕业，刚来校的时候我对自己学习充满希望，我自己知道我是来学习的，在这个过程中可以弥补以前自己的不足，也很清楚我的专业方向，理论与实践研究，这就清楚的告诉我，自己的专业技能不能放下，还得加强学术理论，清楚这个问题后这三年时间让自己放下浮躁，沉下心来多阅读几本书潜心研究学术，能让自己能成为一名合格的毕业生。

年里首先要感谢我的导师刘丽兰老师和李永明老师，因为我很清楚，没有两位老师就不肯能有我的今天，虽然本人有时不善于言表，但是心里很清楚，就是想好好学习，三年来想法很简单，竟然与师大接下缘分，竟然踏进了师大校门，就不想走出去为导师丢脸，更不想替师大抹黑，这就是我这三年以来唯一的信念。在这三年中自己改变了很多，相对以前，觉得自己心态浮躁，太注重于表面，经过三年学习，静下心来，端正姿态，养成了良好习惯，慢慢的感觉自己变了，变渺小，变从容、变的更明辨是非，可能这就是书本、知识、时间带给我的财富。

在刚考上研究的那年，奶奶的去世对我的影响很大，就是从这件事上可能我对人的一生有了一个新的认识，当人在面临死亡的时候有的时候是多么的无助，一个人可以渺小从世上走过后人却文人问津，我不想做这样的人，我想努力，我想通过知识改变命运，在学习期间我还要感谢所有师大教过我的老师，（党允彤老师、张君仁老师、尚建科老师、杨阳老师、孙航老师、）还要感谢对我论文提过意见的语言学研究者邓婕博士、与文艺学研究者浏阳鹤同学，最后要感谢我的爸爸妈妈；和陪我度过一年又一年不同的舍友们，舍友里面有的是师姐，有的是小学妹，她们都是马克思学院的、当然学姐和我就是一个专业了。感谢他们，感谢他们每天召开的“卧床学术会”在彼此之间的交流中，相互学习、相互借鉴的提高自己。

在完成这篇学术论文的最后几个月里，我也明白以自己这点微薄之力，大半年的研究是仅仅不够的，我的论文还有很多不足之处，还请各位老师多多指点。我愿虚心接受，人在知识面前永远是最渺小、最无力的哪一个，只有你掌握它，它才会替你发光。

何雅丽

2018 年 1 月 5 日

攻读硕士学位期间的学术成果

[1] 刘丽兰，何雅丽.芭蕾教学法与实践研究[J].明日风尚，2017.3

[2] 何雅丽.舞蹈作品中符号的重要性[J].牡丹，2017.8

[3] 何雅丽.舞蹈编导与舞蹈作品[J].大众文艺，2017.第 15 期

[4] 何雅丽.蚩尤祖先的民族文化认同[J].大众文艺，2016.第 23 期

[5] 何雅丽.舞蹈艺术学科文化自觉[J].月小说，2017.9